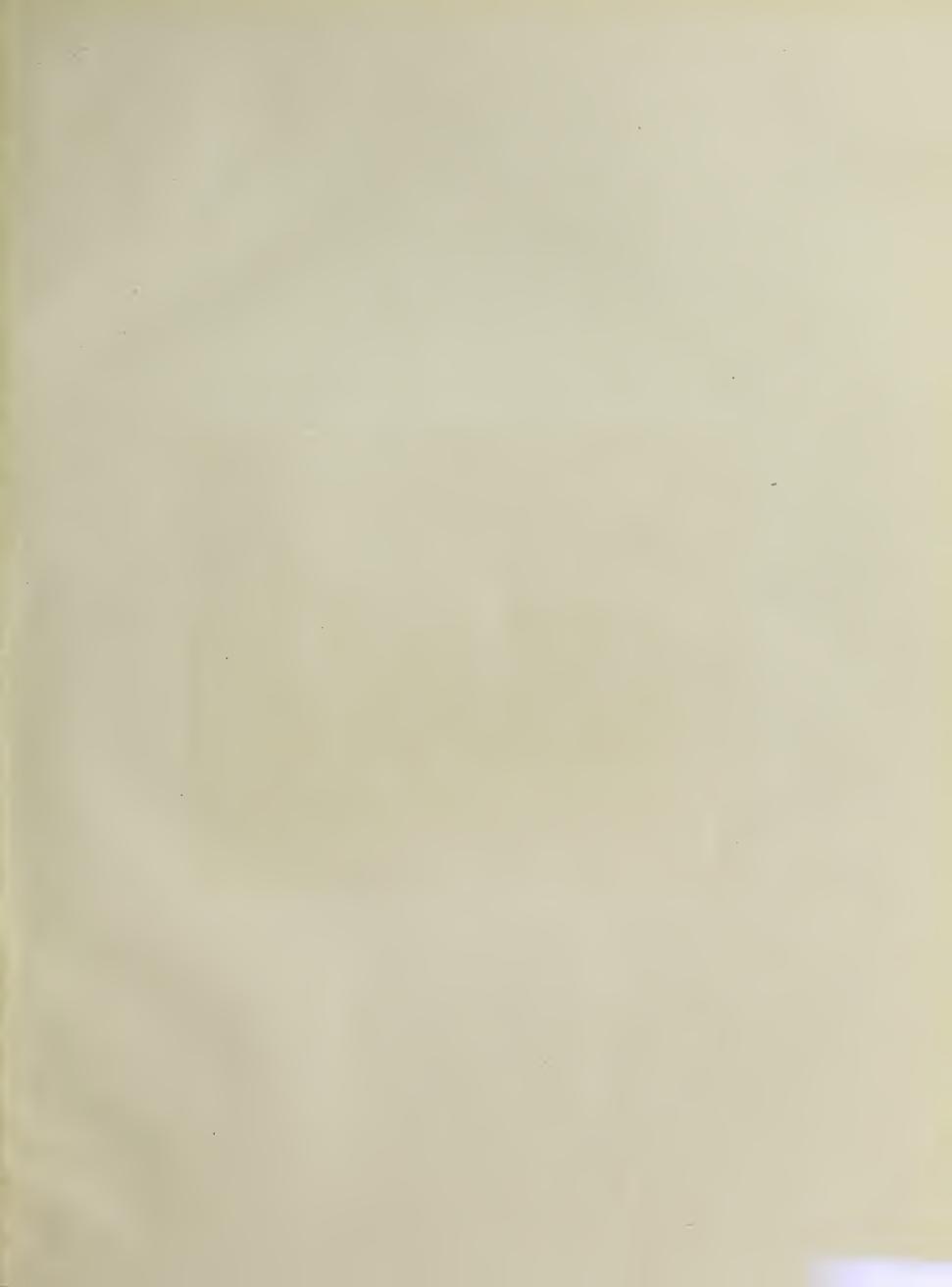
LUCA BELTRAMI

L' ARTE

NEGLI ARREDI SACRI

DELLA

LOMBARDIA

ULRICO HOEPLI - EDITORE - MILANO

L'ARTE NEGLI ARREDI SACRI
DELLA LOMBARDIA.

L'ARTE
NEGLI ARREDI SACRI

DELLA

LOMBARDIA

CON NOTE STORICHE E DESCRITTIVE

DI

LUCA BELTRAMI

80 TAVOLE IN ELIOTIPIA ED INCISIONI NEL TESTO

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
MDCCCXCVII.

INDICE DELL' OPERA

PREFAZIONE.

A Esposizione Eucaristica, tenutasi in Milano durante il mese di settembre del 1895, offrì l'occasione per raccogliere, nei locali del Palazzo del Seminario, molti oggetti ed arredi sacri dei secoli scorsi, i quali, oltre all'interesse liturgico, presentavano un notevole interesse dal punto di vista dell'intrinseco loro valore artistico, e dal punto di vista della storia dell'arte in Lombardia, nelle varie sue manifestazioni attraverso i secoli. L'approfittare di quella circostanza speciale per assicurare il ricordo di molti cimeli artistici, inviati da ogni parte della Lombardia, e che si sarebbero nuovamente disseminati nelle chiese di questa regione, si presentava come un provvedimento opportuno, anzi doveroso, non solo come ricordo destinato a sopravvivere alla Esposizione Eucaristica, ma altresì come mezzo eccezionale per costituire una serie abbastanza ricca di riproduzioni atte ad illustrare il patrimonio artistico della Lombardia, in quanto si riferisca strettamente agli arredi sacri.

L'idea di questa illustrazione essendo stata dall'editore Comm. U. Hoepli favorevolmente accolta, si potè approfittare del breve periodo di tempo in cui la Esposizione Eucaristica rimase aperta, per scegliere gli oggetti più importanti e di maggiore interesse, sia artistico che storico, e ricavarne la fotografia: il quale lavoro ha potuto essere condotto sollecitamente, e senza difficoltà, grazie all'autorevole e cortese appoggio del M. Rev. Sac. Cav. Emilio Cabella, al quale ci è grato di rivolgere i nostri ringraziamenti.

L'Esposizione Eucaristica però non si era proposto il tema di formare una vera e completa mostra retrospettiva dell'arte sacra lombarda, poichè tale compito — oltre allo scostarsi sensibilmente dagli intendimenti che avevano inspirato l'idea di quell'Esposizione — non avrebbe potuto avere una sollecita attuazione, considerata la difficoltà, ed in alcuni casi la impossibilità stessa di ottenere il deposito precario di molti oggetti di sommo valore artistico e storico: ne veniva quindi la conseguenza che il proposito di una illustrazione dell'Arte sacra lombarda, pur facendo il suo principale assegnamento sul ricco materiale esposto nei locali del Seminario, dovesse procurare di accrescere la serie delle tavole colla riproduzione di oggetti, che non avevano potuto figurare all'Esposizione, ma erano però indispensabili a colmare qualche lacuna nella storia dell'arte religiosa, sia in ordine di epoca, sia in relazione alla serie dei vari tipi di manifestazione artistica negli arredi sacri.

Nel fare la scelta di questi oggetti da illustrare, in aggiunta a quelli che avevano figurato all'Esposizione Eucaristica, si tennero quindi presenti questi criteri: 1.° di rendere più completa la serie degli oggetti attinenti al culto, pur rimanendo nello stretto limite dell'arredamento sacro, e cioè di tutto ciò che è, o può considerarsi come mobile, non

avente una destinazione fissa, assoluta; 2.° di presentare degli esempi notevoli per ognuna delle applicazioni della manifattura artistica — lavori in metallo, in legno, in avorio, venendo agli svariati generi di tessuti e ricami, ed agli svariati lavori di miniatura; 3.° di mantenere, quanto fosse possibile, la continuità delle manifestazíoni dell'arte nel suo sviluppo e nelle sue trasformazioni, dal secolo VI allo scorso secolo, per modo da mettere in rilievo le caratteristiche nelle varie evoluzioni dell' arte.

Ammesso questo complesso di criteri, si comprenderà come la presente raccolta, limitata ad 80 Tavole, non possa aspirare ad esser considerata come lavoro completo, nè in relazione all'importanza effettiva del patrimonio artistico delle chiese di Lombardia, nè in relazione a ciascuna delle varie manifestazioni dell'arte, e neppure in relazione alla completa continuità della evoluzione dell'arte, durante il lungo periodo di dodici secoli: ognuno può facilmente pensare come, ben altra mole sarebbe richiesta dall' illustrazione completa dell'arte religiosa lombarda, considerata come " Inventario „ degli oggetti che ancora ci rimangono, oppure dalla storia documentata dell' arte religiosa dal secolo VI al XVIII, considerata come " Trattato d' insegnamento „: ed una mole pur considerevole richiederebbe il semplice partito di prendere una sola delle manifestazioni dell'arte — sia quella dell'orificeria, sia quella dei tessuti, o delle miniature — col proposito di farne una vera e propria " Monografia „.

Ma la raccolta, che oggi presentiamo al pubblico, se non ha inteso di aspirare ad alcuno dei succitati scopi, eccedenti il proposito nostro, risponde pur nullameno agli intenti di dare una idea sommaria del patrimonio artistico della Lombardia, in quanto si riferisce al culto: di dare una impressione sintetica delle caratteristiche che quest' arte ebbe fra noi, nelle differenti epoche; e di costituire infine per le principali manifestazioni dell'arte, come appunto l'orificeria, la miniatura, i tessuti e ricami, se non una illustrazione monografica completa, una serie abbastanza ricca e varia di esempi.

Gli oggetti illustrati, ad ogni modo — essendo stati scelti non solo dal punto di vista storico, o liturgico, e della varietà delle manifestazioni d'arte, ma dal punto di vista del loro pregio intrinseco, in relazione all'epoca nella quale furono eseguiti — non possono a meno di costituire una raccolta che troverà favore anche presso coloro che, indipendentemente dalla loro destinazione liturgica, o dalle memorie storiche che loro si connettono, vi cercheranno l' interesse di svariati esempi di manifestazione artistica.

LUCA BELTRAMI.

Le fotografie degli oggetti illustrati nella presente pubblicazione — tanto per quelli che figuravano all'Esposizione Eucaristica, quanto per gli altri scelti nei tesori della Cattedrale di Milano e Monza, al Museo Archeologico di Milano, ed alla Certosa di Pavia — vennero eseguite dalla Ditta Guigoni e Bossi di Milano. Le eliotipie sono dello Stabilimento Calzolari e Ferrario, pure di Milano.

L'ARTE NEGLI ARREDI SACRI

DELLA

LOMBARDIA.

Ogni qualvolta si prende in esame un complesso di opere d'arte, ordinate secondo le varie epoche nelle quali ebbero a manifestarsi, al valore intrinseco di ognuna di esse viene ad aggiungersi un interesse comparativo, il quale ci permette di avvertire le varie fasi della evoluzione dell'arte, nel corso dei secoli, e di potere così arrivare ad un concetto sintetico di quelle caratteristiche più salienti, le quali costituiscono, in ultima analisi, ciò che viene comunemente chiamato lo *stile* di una determinata epoca.

Nelle arti maggiori, la evoluzione dell'arte può essere facilmente ricostituita, precisata, e nettamente suddivisa in varie epoche, ognuna delle quali rappresenti un determinato stile; in tutto quanto riguarda la pittura, o la scoltura, ciò avviene per la persistenza di determinati argomenti da rappresentare, e di speciali mezzi di esecuzione, dai quali riesce avvertibile qualsiasi modificazione nei metodi di osservare il vero, e di tradurne le forme, o le apparenze; nelle arti minori invece, gli oggetti che possono assumere un aspetto artistico sono assai più variabili, a seconda delle costumanze, delle credenze e della coltura nelle varie epoche, mentre i mezzi di esecuzione sono a lor volta così svariati, che il distinguervi nettamente la evoluzione del sentimento artistico, riesce cosa meno sicura. Vi sono degli indirizzi o meglio delle caratteristiche d'arte, che in talune delle arti minori si esauriscono rapidamente, in altre invece persistono più a lungo; così si può nel complesso delle manifestazioni artistiche coeve, riscontrare la simultanea affermazione di forme, o di caratteri bizantini, con altre già prettamente medioevali, o lombarde; forme e caratteri gotici contemporaneamente ad altre già affermanti il pieno rinascimento, e forme di questo rinascimento persistenti ancora nelle prime manifestazioni del barocco. La maggiore, o minore facilità colla quale i diversi materiali costituenti il gruppo delle arti minori, si prestano e si piegano alle nuove forme: la maggiore, o minore tenacia delle tradizioni nelle corporazioni degli artefici; il differente processo di trasformazione nelle abitudini e costumanze del popolo, possono spiegare questa relativa indipendenza

delle arti fra di loro, nell'associarsi a quella evoluzione dell'arte, che per la forza stessa delle cose, è destinata però ad imporsi ed a trionfare completamente, dalle forme più elevate e pure dell'arte, sino alle manifestazioni più piccole e comuni della vita sociale.

Queste considerazioni preliminari era necessario di esporre, prima di affrontare l'esame dell'arte negli arredi sacri della Lombardia: patrimonio il quale rappresenta appunto il gruppo delle arti minori, derivanti dall'applicazione dei concetti estetici alle varie industrie che ne sono suscettibili: ma, prima di entrare definitivamente in argomento, un'altra considerazione d'indole generale crediamo opportuno di premettere. Trattandosi di limitare l'esame ad un gruppo di oggetti d'arte esclusivamente attinenti al culto, è necessario svincolare il campo dell'arte da quella eccessiva influenza, che alcuni ritengono possa essere stata esercitata dal sentimento religioso. Che questo sentimento, e quindi tutto il complesso di tradizioni e di credenze che vi si rannodano, abbia esercitato una azione istigatrice del sentimento artistico, è un fatto il quale non potrebbe certo essere negato; bisogna però diffidare dal cadere in un riconoscimento eccessivo, o peggio ancora assoluto di questa azione. A sfatare tale giudizio, basti il considerare come, nelle epoche che particolarmente si distinsero per lo sviluppo e l'applicazione dell'arte, in tutto quanto si riferiva alla religione, noi possiamo altresì notare una pari inspirazione ed intensità di sentimento estetico nelle altre manifestazioni della vita civile; la troviamo persino nelle manifestazioni della vita militare. Cosicchè noi dobbiamo ammettere che un artefice del secolo XV — per fare un esempio — all'atto di cesellare un reliquiario, od un calice, abbia potuto sentirsi eccitato, nell'opera propria, anche da un sentimento di riverenza per la destinazione assegnata all'oggetto, che usciva dalle sue mani; ma tale sentimento non poteva certo sviluppare, o rafforzare per sè stesso il sentimento artistico, poichè la stessa mano che aveva compiuto il reliquario, od il calice, si accingeva poi a cesellare con pari abilità e pari coscienza d'arte, la impugnatura di una spada, o di un pugnale: oggetti che certo non gli potevano destare nell'animo un sentimento religioso. Per cui noi dobbiamo riconoscere, come le variazioni d'intensità del senso estetico nelle masse sociali, nel corso dei secoli, abbiano dipeso da un complesso di circostanze speciali, nelle quali il sentimento religioso potrà avere influito col fornire più o meno abbondantemente i soggetti, o le occasioni di manifestazioni artistiche, senza per questo esercitare una azione creatrice per sè stessa di energia estetica.

Scorrendo la serie delle tavole illustranti l'arte negli arredi sacri della Lombardia, la prima impressione sommaria che se ne può dedurre è quella del divario abbastanza sensibile che corre fra la ricchezza intrinseca — non tendente esclusivamente all'effetto immediato, quale si nota negli oggetti più antichi — e la ricchezza, piuttosto appariscente che di sostanza, che si vede invece negli arredi meno antichi. È questo un divario che noi potremmo, in pari grado, rilevare nelle produzioni artistiche destinate alla vita civile,

nelle corrispondenti epoche, rappresentando una conseguenza d'ordine generale, non imputabile quindi, in modo assoluto, ad una diversa intensità del sentimento religioso in quelle distinte epoche. I bassi tempi ed i primi secoli del medioevo, colla loro caratteristica restrizione nelle manifestazioni della vita civile, colla non meno caratteristica intensità del potere autoritario, e colla maggiore intimità di vita fra clero e popolo, dovevano necessariamente portare l'arte ad assegnare agli oggetti un valore effettivo, intrinseco, reale, che, anche se osservato da vicino e minutamente, potesse reggere all'alto scopo, cui gli oggetti stessi erano destinati: più tardi, allorquando i rapporti fra popolo e l'autorità civile o religiosa divennero parte più integrante di vita pubblica, nelle grandi riunioni, e nelle masse popolari, si presentava inevitabile che tutto l'arredo sacro o civile, destinato a servire di simbolo per quei rapporti, assumesse una forma più appariscente, diremo quasi scenica, il che imponeva di conseguenza il ricorrere ad espedienti, per assegnare agli oggetti un effetto di ricchezza, anzichè un reale valore intrinseco: così si spiega come il reliquiario, o l'ostensorio — che una volta rappresentava un complesso di materiali nobili, il cui valore era moltiplicato da una finezza di esecuzione, solo apprezzabile od anche avvertibile mediante un minuto esame — abbiano potuto diventare più tardi oggetti di molto minor valore intrinseco, sia nella materia che nella mano d'opera, per mirare solo, con forme più pronunciate, ad una facilità dell'effetto d'assieme: così si spiega come a tutte le minute ricchezze di pergamene riccamente miniate, paci finamente cesellate, stoffe dai preziosi ricami, siasi gradatamente sostituito tutto quell'altro arredo sacro di gonfaloni, stendardi, candellieri, baldacchini, col quale diventava più facilmente raggiungibile un effetto immediato ed esteso.

Così, se noi confrontiamo i lavori di oreficeria sacra, prima del mille (vedi Tav. I, II, III) ed anche quelli solo anteriori al secolo XV (vedi Tav. XIV, XVI, XVII-XVIII), coi lavori più recenti (vedi Tav. LXI), sebbene gli oggetti presi ad esempio non sieno stati scelti per servire specialmente a questo paragone, noi possiamo avvertire la evoluzione dell' oreficeria, nel senso di limitare il valore sostanziale della mano d'opera, ed accentuarvi invece una semplice apparenza di ricchezza.

Tale evoluzione non avvenne in egual misura e contemporaneamente, nelle varie arti minori, per la circostanza non trascurabile che ognuna di queste ebbe il proprio periodo caratteristico nel quale fu, si può dire, di moda; noi sappiamo come vi furono epoche nelle quali l'orificeria e le gemme ebbero una grande applicazione; in altre invece prevalsero i lavori in avorio, oppure in ferro; in altre i bronzi; le stoffe ed i ricami ebbero pure notevoli variazioni nell'importanza e ricchezza della lavorazione. Ora ognuno sa come lo sviluppo e la perfezione di una industria artistica, sia in relazione diretta colla varietà delle occasioni che le si presentano di manifestarsi, tanto che alcune manifestazioni delle arti minori dovettero sparire completamente, il giorno in cui il campo nel quale potevano esercitarsi si è trovato invaso da nuovi metodi di produzione.

Un esempio notevole di queste vicende in una industria artistica, si presenta nella serie delle manifestazioni della miniatura, colle quali comincieremo alcuni cenni sommari, sulle varie industrie artistiche, in base agli esempi riportati nelle Tavole della presente pubblicazione.

Le quattordici Tavole, riproducenti esempi di miniature, giustificano col loro interesse intrinseco il largo campo che abbiamo concesso a queste manifestazioni d' arte, perchè possono dare una idea completa delle svariate caratteristiche che si succedettero durante il periodo di tempo, dal secolo XI, al XVI, che rappresenta il vero campo di attività per l'arte del minio. Infatti, prima del secolo XI, quest' arte gentile non aspirava ad essere qualcosa di più della fida ancella della calligrafia, mentre a partire dalla seconda metà del secolo XVI, dopo di avere assunto una importanza propria, l'arte del minio si ridusse ad una vacua e convenzionale riproduzione di forme prive di qualsiasi interesse, le quali non meritano affatto di essere illustrate.

La Tavola V offre un esempio del modo di operare durante quel periodo che, chiameremo monacale, o jeratico: l' ornamentazione nel Messale Ambrosiano è ancora limitata, a pochi fregi, di carattere architettonico, e la parte figurata si presenta ancora in tutta la deficienza di esecuzione: pure, fra il lavoro calligrafico ed il lavoro ornamentale, si mantiene una intimità di carattere, che non può a meno di interessare. Coll' altro Messale Ambrosiano, riprodotto nella Tavola VII, si può giudicare il progresso notevole nell'arte del minio, che già si era raggiunto alla fine del secolo XIV: questa si è ormai svincolato dal lavoro calligrafico, al punto da assorbire intere pagine del codice; la scena della Crocifissione si presenta come un' opera d'arte per sè stessa, la quale in minuscole proporzioni, non è altro che una manifestazione dell'arte della pittura a quel tempo, di cui condensa in breve spazio tutte le caratteristiche ed i difetti di composizione e di esecuzione. La inquadratura della scena non rivela ancora una grande varietà di ornamentazione; ma questa trova un campo più libero e facile nelle larghe marginature delle pagine scritte. Le lettere iniziali — le quali incoraggiano l'artista a tentare la riproduzione di scene, che non siano quelle delle sacre scritture ancora vincolate a tradizionalità di aggruppamenti e di particolari — sono un campo propizio per affermarvi la copia diretta dal vero, e per fare i primi passi in quelle ricerche di effetti prospettici che avevano sempre formato una grave difficoltà prima d'allora, anche nei periodi più fiorenti dell'arte antica. Esempi notevoli di queste composizioni, inspirate ad uno studio diretto dal vero, si hanno nelle Tavole seguenti, e specialmente nella Tavola VIII, che ha un particolare interesse storico per i personaggi, i costumi, e gli arredi che vi sono rappresentati: l'abbondanza dei simboli ed emblemi che caratterizzò quell'epoca offre un copioso materiale per ravvivare la semplice decorazione ornamentale.

La ricchezza dello sviluppo ornamentale continua anche nel secolo successivo, come appare dall'esempio dato alla Tav. XXI: se non che, col perfezionarsi della tecnica nella esecuzione della parte figurata che si innesta nelle grandi lettere iniziali — perfezionamento che permise una graduale riduzione nelle proporzioni delle figure — si sentì la opportunità di evitare che troppo larghe ornamentazioni soffocassero e togliessero valore alle minute composizioni figurate; per cui, come appare dagli esempi nelle Tav. XXII, XXIV e XXV l'ornamentazione si limitò ad essere un complemento delle lettere iniziali, tendente a collegare questa colla rimanente parte puramente calligrafica. Tale è l'indirizzo predominante nell'arte del minio, specialmente nella prima metà del secolo XV; ma ormai quest' arte

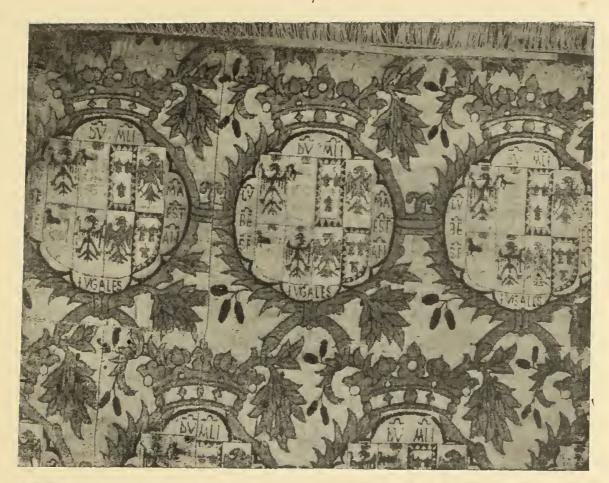
si era resa troppo indipendente, aveva troppi cultori, e tradizioni troppo radicate, per non aspirare ad un ulteriore sviluppo, il quale rappresentasse lo sforzo supremo, la manifestazione più elevata del minio. Fino alla prima metà del secolo XV, i prodotti di quest'arte erano ancora dovuti in parte ai conventi, il che portava alla conseguenza che si trovassero in ritardo rispetto alla loro epoca, giacchè nei conventi si continuavano tendenze e tradizioni già abbandonate dagli artisti contemporanei: ma quando l'arte del minio ebbe artefici, i quali vivevano e partecipavano direttamente alla vita ed alla evoluzione del rinascimento, le pagine miniate assunsero una importanza ed un valore a sè; formarono un ramo vitale della grande arte della pittura, non limitato solamente alle esigenze immediate del culto.

Fu quello il periodo nel quale la ricchezza del codice miniato, doveva sostenere una specie di gara nel lusso degli arredi sacri, fra le varie regioni e le varie chiese, e doveva improntare i codici di quella nota intensamente estetica, che caratterizzò tutte le manifestazioni della vita civile, religiosa e militare del rinascimento. Artisti di sommo valore, dotati di tutte le caratteristiche del pittore, si dedicarono a quest' arte del minio, arricchendo il patrimonio non solo delle chiese, ma delle Corti e delle biblioteche di studiosi, con una abbondanza di opere miniate la quale racchiude un ricco materiale, propizio per lo studio, non solo della evoluzione della pittura, ma anche della vita del rinascimento, di cui riproduce costumi, edifici, episodi interessantissimi.

È a questo punto, che l'arte del minio tocca l'apogeo della sua evoluzione, arrivando ad avere una varietà di maniere, o di scuole, la quale risponde alla varietà stessa che si ha nelle grandi manifestazioni della pittura, a quel tempo: esempio della scuola lombarda, per l'arte del minio nella seconda metà del secolo XV, è la Tavola XXVIII, lavoro di quel Cristoforo Preda, di cui è detto parola nella descrizione della Tavola stessa (vedi pag. 33). Prescindendo dalla questione della patria dell'artista, e cioè se sia nato a Modena od a Milano, certo si è che l'opera sua — non solo quella che riproduciamo, ma anche le altre, note come sue per essere da lui firmate — deve ritenersi quale esempio dell'arte lombarda. Lo sfondo della grande iniziale, interessante per la veduta di un castello sforzesco: le edicolette architettoniche che racchiudono l'Annunciazione: i costumi delle figure, sono di stile e carattere prettamente lombardo: ed altrettanto si deve dire degli stemmi, dei putti, dei medaglioni che compongono l'inquadratura della pagina. Era precisamente nell' anno in cui Cristoforo Preda miniava questa Tavola XXVIII, che in un contratto stipulato con un miniatore per la decorazione di un codice, si prescriveva che il lavoro fosse arricchito " *cum animalibus, spiritellibus, avibus, et aliis pulcris inventionibus, arbitrio boni viri* ": il che rivela come la voga di cui godeva quest' arte nel pubblico, venisse sempre più ad imporre una varietà ed una abbondanza di motivi ornamentali, senza preoccuparsi se tutto questo nuovo materiale non fosse appropriato ad oggetti destinati al culto; così noi vediamo sirene, tritoni, sfingi, centauri, ed altre forme pagane, o ricordi della epoca classica, intrecciarsi con emblemi religiosi; il che del resto avveniva anche nelle altre arti maggiori; e basti ricordare a questo proposito la parte inferiore nella facciata della Certosa di Pavia.

L'arte del Minio ha potuto conservare questa ricchezza durante i primi decenni del secolo XVI. Le Tavole XL e XLI sono appunto due esempi di pagine miniate, con ricchezza di iniziali e di inquadrature; e in questi specialmente si può rilevare la segnalata mescolanza di elementi profani. Ma chi bene osserva queste composizioni del sec. XVI, non può a meno di riscontrarvi come la tecnica, sebbene si mantenga abile e pregevole, rappresenti un'arte che ancora procede per forza d'inerzia, anzichè per nuove energie che in sè stessa sappia trovare: è una tradizione di elementi e di metodi d'esecuzione, che si trascina ancora, ma che va spogliandosi poco a poco di ogni spontaneità, e di ogni carattere di originalità. Questo fatto si può spiegare facilmente: la grande arte della pittura, nel secolo XVI si era svincolata da tutte quelle tradizioni, che la miniatura aveva potuto a sua volta adottare, e si era lanciata in quel nuovo indirizzo di libertà di aggruppamenti, e ricerca di effetti, che non era possibile di condensare nelle minuscoli dimensioni di una lettera iniziale, o di una pagina miniata; ma un altro fatto ben più grave era intervenuto nel campo dell'arte del minio, al momento stesso in cui questa si trovava nel suo maggior splendore. " *Dell'arte mia non si fa più niente* „ scriveva melanconicamente un miniatore negli ultimi anni del secolo XV, quando i libri a stampa, colle xilografie volgarizzavano le rappresentazioni figurate: " *l'arte mia è finita, per l'amor dei libri che si fanno in forma che non si miniano più.* „ Mancavano i clienti, e l'arte del minio dovette morire: poichè non possiamo considerare come attestazioni di vita, i lavori di fregi ed iniziali e stemmi, che anche dopo il secolo XVI noi vediamo su diplomi e pergamene, a rappresentarvi una convenzionale tradizione, senza alcun carattere, o impronta di arte vera.

Sebbene non altrettanto spiccato, un analogo seguito di vicende si può notare anche nelle arti minori, e particolarmente in quella dei tessuti, di cui pure la presente raccolta ha creduto di presentare una ricca serie di esempi. Limitandoci dapprima a considerare i tessuti per sè stessi, indipendentemente dall'impiego ed adattamento loro a differenti oggetti di culto, noi troviamo nelle Tav. XIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXVI, LIX e LXII svariati esempi di decorazione ornamentale applicata alle stoffe in velluto, o seta: gli esempi più antichi presentano nelle ornamentazioni un carattere che ricorda spiccatamente quello delle stoffe orientali a larghi fiorami, come particolarmente si può rilevare nelle Tavole XXXI, XXXIII e XXXVI. Un esempio invece di ornamentazione caratteristica dell'arte milanese si ha nella Tavola XXX, nella quale predomina il motivo del ducale Sforzesco, e di cui presentiamo un particolare (vedi pag. 17): col sostituirsi delle forme barocche alle eleganze del rinascimento in tutte le manifestazioni d'arte del secolo XVII e seguenti, le tradizioni sia orientali che locali di quella ornamentazione, dovettero cedere il campo a quelle forme più libere e meno stilizzate, di cui vediamo due esempi nelle Tavole LIX e LXIII. La trasformazione dello stile nella ornamentazione delle stoffe, si mantenne in rapporto colla diversa importanza assegnata all'altro ramo d'arte che intimamente si collega con quello dei tessuti, e cioè quello del ricamo, meritevole di esser esaminato in relazione ai numerosi esempi riprodotti.

Da questi si può rilevare come l'arte del ricamo abbia saputo, prima del sec. XVI, svolgersi come un vero complemento e corredo delle decorazioni intessute nella stoffa.

Pallio di Lodovico il Moro e Beatrice d' Este. — Particolari della stoffa e della frangia. (Vedi Tavola XXX.)

La Tavola XXVI è un esempio notevole della intima unione fra il tessuto ed il ricamo: il fondo del baldacchino presenta infatti una elegante ornamentazione molto fine, la quale non disturba, anzi serve a far meglio campeggiare il lavoro di ricamo, e cioè la corona centrale coll'agnello, ed i quattro evangelisti agli angoli, cinque motivi che, anche per il rilievo del lavoro, spiccano dal fondo: un altro lavoro di ricamo occorreva per inquadrare la stoffa, e questo si svolge con un motivo finissimo ad intrecci geometrici, quali nella seconda metà del secolo XV furono molto in uso, e lo stesso Leonardo da Vinci predilesse. Nei bordi del medesimo baldacchino (Tavola XXVII) noi troviamo questo lavoro di intreccio a ricamo che si collega colle frangie, e contorna gli stemmi ed i busti di Santi; il lavoro manuale del ricamo insomma, si fonde intimamente col tessuto della stoffa.

Un altro esempio di ricamo, inspirato al concetto di lasciar campeggiare l'ornamentazione della stoffa intessuta, formando solo un complemento a questa, troviamo nella Tavola XXX: al motivo dominante degli stemmi sforzeschi, il ricamo nella fascia superiore del pallio d'altare contrappone un fregio d'imprese sforzesche ad alto ricamo, che riteniamo uno degli esempi più notevoli di quest'arte, alla fine del secolo XV: il caduceo coi draghi, ed il pennello — imprese favorite di Lodovico il Moro — si alternano: nell'intreccio dei draghi vi è l'altra impresa dell'anello, e al disopra del pennello si ripete il ducale Sforzesco, quale è intessuto nella stoffa; anche di questo singolare esempio dell'arte del ricamo alla fine del secolo XV presentiamo una riproduzione (vedi pag. 17).

Ma l'arte del ricamo — come arte più libera, e più facilmente individuale dell'arte dei tessuti — non poteva tardare a prendere il sopravvento sulla stoffa, mirando a costituire l'effetto principale e predominante negli arredi sacri: i piviali della Cattedrale di Bergamo (Tavole XLIV e XLV) sono due esempi pregevoli della preponderanza del ricamo sulla stoffa che serve di fondo; e, quasi mirando a farsi perdonare tale prevalenza, il lavoro del ricamo procura di mantenere una certa unità di effetto, ripetendo motivi ornamentali quali avrebbero potuto svolgersi nello stesso tessuto della stoffa, senza però rinunciare a trarre partito da qualche motivo, come quello degli stemmi cardinalizi, per sviluppare un lavoro a rilievo, ed a svariati colori. Ma una volta preso il sopravvento sulla decorazione del tessuto, l'arte del ricamo non ebbe più limiti nelle sue manifestazioni, e pur di raggiungere l'effetto sulle masse, non rifuggì dal ricorrere anche al sussidio della pittura sopra seta e sopra tela: esempio notevole di questo indirizzo, è il Gonfalone di S. Ambrogio (vedi Tavola XLIX) eseguito verso la metà del secolo XVI, per commissione della città di Milano; il contratto per la esecuzione del Gonfalone, di cui si pubblica l'originale alla pagina 51, può dare una idea esatta della tecnica, a quel tempo prevalente nell'arte del ricamo: la introduzione di motivi e figure, dipinte anzichè ricamate, seppe per qualche tempo limitarsi alle parti più difficili a rendersi col ricamo: ma col progresso di tempo, la pittura finì a sua volta ad avere il sopravvento sul ricamo, e gli stendardi riprodotti alle Tavole LXX, LXXII, LXXIV, LXXVI, rappresentano in vario grado questo prevalere della parte figurata dipinta, e la corrispondente importanza che il ricamo, ridotto al solo contorno degli stendardi, volle conseguire sotto la forma di cornice a rilievi molto pronunciati.

L'arte del ricamo volle però affrontare anche le difficoltà della paziente riproduzione di composizioni pittoriche minute, ed in alcuni pallj (ad esempio le Tavole LXVIII, LXXVII) il motivo centrale offre dei veri effetti pittorici, ottenuti con un finissimo ricamo in seta. Ad ogni modo il ricamo, nelle sue varie modificazioni di carattere, seguì fedelmente l'evoluzione dell'arte della seconda metà del secolo XVI alla fine del secolo scorso, ed i pallj riprodotti nelle varie Tavole costituiscono esempi notevoli delle varie fasi di quella evoluzione: certo non si può riscontrare in essi un sentimento molto elevato d'arte, e nemmeno vi brilla un sentimento religioso; è l'arte profana del seicento e del settecento, che si infiltra e domina sempre più in tutti gli arredi sacri, togliendovi ogni caratteristica d'arte locale.

Considerato dal punto di vista delle caratteristiche locali, il patrimonio artistico religioso illustrato nelle 80 tavole mostra come queste caratteristiche siano state molto spiccate nella seconda fase del medio evo, e nella prima fase del rinascimento.

Prima del mille, riesce ancora difficile il discernere con sicurezza le scuole e le provenienze, anche nelle grandi manifestazioni dell'arte. Le tradizioni avevano ancora una forza ed una tenacia tale, da imporsi alle tendenze estetiche locali, assoggettando queste a determinati caratteri generali; fu solo col manifestarsi delle iniziative regionali, e cogli accenni d'indipendenza nella vita civile, che l'arte potè partecipare alle varie tendenze che si accentuavano nelle diverse regioni, offrendo così una quantità di manifestazioni artistiche, nelle quali è più facile riconoscere la originaria provenienza. Ma questa intimità del sentimento estetico colle altre caratteristiche della vita regionale, dopo il secolo XV, andò perdendosi: l'arte riprese ancora un indirizzo generale, che accomunò regioni e popoli, col sacrificio sempre più grave della loro individualità e fisionomia, cosicchè, nello scorrere la serie delle Tavole, è facile il notare anche questo graduale accentuarsi, e successivo svanire, di ciò che costituisce l'essenza più geniale e feconda dell'arte, quella lieve sfumatura di cui — al pari della pronuncia e dell'accento di uno stesso linguaggio, che s'impronta a caratteri distinti, a seconda delle varie regioni — non ci è facile dare una spiegazione.

INDICE PER LOCALITÀ

INDICE PER OGGETTI

INDICE DELLE TAVOLE

NOTE STORICHE E DESCRITTIVE

DEGLI

OGGETTI RIPRODOTTI NELLE 80 TAVOLE.

Bassorilievo in marmo nella Basilica di S. Giov. Batt. in Monza, rappresentante la scena di una incoronazione coi relativi arredi sacri. — Lavoro della fine del Secolo XIII.

(Da un rilievo del signor Giuseppe Rigola.)

TAVOLA I.

La legatura del Libro dei S. S. Vangeli, donato dalla Regina Teodolinda alla Basilica di S. Giov. Batt. in Monza, è tutta in lamina d'oro, decorata con gemme e camei, e reca in otto striscie, a caratteri smaltati, la seguente iscrizione:

DE DONIS D̄I OFFERIT	THEODELENDA REG
GLORIOSISSEMA	SCO IOHANNI BAPT.
IN BASELICA	QVAM IPSA FVND
IN MODICIA	PROPE PAL SVVM

Misura cent. 34 in altezza per cent. 26 in larghezza.

TAVOLA II.

La Croce a sinistra, in questa Tavola, è quella che pendeva dalla Corona detta di Agilulfo, e che conservossi nel Tesoro di Monza sino al 1796, anno in cui — per pagare le forti contribuzioni imposte dalla Repubblica francese — la Basilica di Monza dovette consegnare due terzi dell'oro che possedeva, cioè 264 oncie, e la metà dell'argento, cioè 3847 oncie: l'importanza stessa della Corona dissuase dal procedere alla sua fusione, come si fece invece per molti altri oggetti d'oro: la Corona venne nel 1799 depositata al *Cabinet des Médailles* presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, dove cinque anni dopo venne rubata, fatta a pezzi e fusa: strano destino riservato a questa Corona dei Re Longo-

bardi, la quale, oltre al valore suo artistico, era importante storicamente perchè portava la iscrizione smaltata: † AGILVLFVS GRATIA DEI IN GLORIOSVS REX TOTIVS ITALIA OFFERET SANCTO JOANNIS BAPTISTÆ ECCLESIA MODICIA. [1]

La Croce che accompagnava questa Corona, e che fortunatamente è giunta sino a noi, fa parte del dono fatto dal secondo marito della Regina Teodolinda, ed è quindi un documento importante dell'arte dell'orificeria nel secolo VI.

L'altezza è di cent. 22, la larghezza di cent. 15.

La Croce, a destra nella stessa Tavola, è quella che si accompagnava alla Corona del Regno.

TAVOLA III.

Reliquiario detto del " Dente di S. Giovanni „ nel Tesoro della Basilica monzese: è in oro rosso con filigrana, tempestato di gemme da una parte, e dall'altra in lamina d'oro verde lavorato con impressioni che vi disegnano, a punteggiatura, la scena della Crocifissione. È a ritenersi lavoro della fine del secolo VII: misura cent. 22 in altezza, cent. 21 alla base e cent. 16 nella larghezza superiore: ha uno spessore che varia da cent. 6 a cent. 2,5. Il nucleo interno è di legno incavato, il cui vano è chiuso dal di sotto con una lamina d'argento sigillata, colle armi dell'arciprete Bosca, e colla iscrizione:

CINERES CAPILLI ET DENS S. IŌ. BAPT.
RECOGNITI EXEVNTE ANNO MDCLXXX
PETRO PAVLO BOSCA ARCHIPRESBYTE

Ne parla lungamente il signor Barbier de Montault, nel *Bull. Monum.*, anno 1883. I sostegni del reliquiario sono in argento, aggiunti nel secolo XVII.

TAVOLA IV.

Secchiello in avorio, donato da Gotofredo Arcivescovo di Milano alla Basilica di S. Ambrogio l'anno 978. Il Conte Giulini, illustrando questo oggetto sacro nel Libro XIII delle sue *Memorie di Milano*, riferisce che il dono venne fatto in attesa della venuta in Milano di Ottone II, perchè avesse a servire nella circostanza della visita dell'imperatore alla Basilica ambrosiana, visita che venne compiuta però dopo la morte dell'arcivescovo († 979). Lo stesso Giulini riporta nella Parte II, a pag. 368, una Tavola incisa in rame con tre vedute diverse del secchiello, ch'egli considerò giustamente meritevoli di illustrazione. La riproduzione presente può dare però una idea molto più fedele del valore storico ed artistico di questo secchiello, a forma cilindrica leggermente rastremata, dell'altezza di m. 0,18 e del diametro di m. 0,12 in alto, m. 0,09 alla base.

[1] Frisi, *Memorie della Chiesa Monzese.*

La decorazione si compone verso l'orlo di una doppia fascia delle quali la superiore reca semplicemente la seguente iscrizione:

† VATES AMBROSI GOTFREDVS DAT TIBI SANCTE | VAS VENIENTE SACRAM SPARGENDVM CESARE LYMPHAM.

La fascia sottostante a questa iscrizione è ornamentale; la fascia alla base del secchiello è decorata con una semplice greca.

La superficie conica compresa fra queste fascie porta la decorazione di cinque arcate, sostenute da colonne, e racchiudenti delle figure: l'arcata che diremo principale, reca la Vergine seduta col bambino in grembo, fiancheggiata da due figure di angeli in piedi, l'una delle quali reca un turibolo, l'altra un secchiello; nell'archivolto si legge:

VIRGO · FOVET · NATVM · GENITRICEM · NVTRIT · ET · IPSE

Le altre quattro arcate contengono i quattro evangelisti, seduti in atto di scrivere, accompagnati dai rispettivi simboli, e negli archivolti si legge:

ORA · GERENS · HOMINIS · MATHEVS · TERRESTRIA · NARRAT
ORA · BOVIS · LVCAS · DIVINVM · DOGMA · REMVGIT
CHRISTI · DICTA · FREMIT · MARCVS · SVB · FRONTE · LEONIS ·
CELSA · PETENS · AQUILÆ · VVLTVM · GERIT · ASTRA · IOHANNES

L'ansa mobile del secchiello è in argento dorato, ed è costituita di due mostri che addentano una testa: le due borchie a testa di leone che fissano l'ansa al secchiello vennero aggiunte posteriormente.

Sono della stessa epoca di questo oggetto d'arte.

Oltre al Giulini, già citato, illustrò questo secchiello il dott. C. Romussi, a pag. 366 del volume I: *Milano ne' suoi monumenti.*

TAVOLA V.

Il Messale della Basilica Ambrosiana, di cui si riproducono due pagine, è a ritenersi lavoro del secolo XI. È interessante la pagina miniata, il cui motivo principale è costituito dalla semplice lettera V, come frequentemente si trova nei messali di quel tempo: gli ornati della inquadratura e le figure risentono ancora dello stile bizantino.

TAVOLA VI.

Il Coltello adoperato per tagliare il pane eucaristico, riprodotto in questa Tavola, apparteneva alla chiesa dei Canonici regolari di S. Andrea di Vercelli, di dove passò al Museo Archeologico di Milano. Misura cent. 36, di cui cent. 11 la impugnatura in avorio scolpito, e cent. 25 la lama che ha la larghezza massima di mill. 48.

Notevole la forma della lama; l'impugnatura è rafforzata agli estremi con due cerchielli di argento dorato: quello vicino alla lama reca la scritta:

† PESTIS POS | CENTIS FIAM FE | LIX RE | TINENTI

e sull'altro si legge

† NVLLVS ME PO | SCAT QVOD P | ARVI SVM BE | NE POSCAT

Alle interruzioni nella scritta corrispondono delle piccole gemme: un cristallo emisferico è incastonato nel mezzo della testata dell'impugnatura. Tra quei due cerchielli, la superficie cilindrica è divisa in 3 zone, decorate con bassorilievi che rappresentano varie scene campestri, attinenti alla coltivazione del frumento e della vite.

Di questo raro oggetto di culto, parla a lungo il domenicano P. M. G. Allegranza. (Vedi Opuscolo III latino nella Raccolta pubblicata dal P. Isidoro Bianchi, Cremona, 1781.)

TAVOLE VII-XI.

Le pagine miniate, riprodotte in queste Tavole si trovano in un Messale conservato nella Basilica di S. Ambrogio in Milano, la cui data di esecuzione è così menzionata alla fine del libro: " *expletum anno domini 1370, 24 may per Presbiterum Fatium de Castoldis benefitiatum Ecclesiæ S.e Eufemiæ Portæ Romanæ Mediolani* „. Ma la miniatura riprodotta alla Tavola VIII — rappresentante la Incoronazione di Gian Galeazzo Visconti, avvenuta ai 5 di Settembre del 1395 — ci fa ritenere che il codice sia stato da Gian Galeazzo completato, non solo nelle miniature, ma anche nel *Proemio*, che presenta la genealogia dei Visconti, compilata nel modo più grossolano e favoloso che si possa immaginare, sebbene vi sia detto che " *in nonnullis autenticis libris et cronicis antiquissimis se in hoc concordantibus veraciter reperitur* „. Lo stesso *Proemio* dichiara che Gian Galeazzo " *per misericordiam se magnificans presentem missalem librum scribi fecit et in presentem et solempnem formam redigi* „ il che ci fa altresì ritenere che l'aggiunta delle miniature sia stata fatta per ordine di G. Galeazzo, per ricordare la solennità della sua incoronazione, della qual cerimonia il citato *Proemio* dà una particolareggiata descrizione.

La Tavola VII presenta la veduta d'assieme del Messale, aperto al fol. 151 ed al verso del fol. 150, che rappresenta la scena della Crocifissione, inquadrata tra le figure di profeti, e recante in basso varie imprese viscontee: il fol. 151 ha nel capo-lettera la scena della Consacrazione dell'ostia.

La Tavola VIII è la più importante storicamente, per le due scene della investitura di G. Galeazzo nel Ducato di Milano, e conseguente incoronazione: all'ingiro si notano le imprese viscontee, fra le quali predomina quella della colomba col motto: *à bon droit.*

Nella Tavola IX, fol. 141, col capo-lettera R rappresentante il sacerdote che celebra la messa, incomincia l'*Ordinario:* nella Tavola X, fol. 170, col capo-lettera O racchiudente la M. Vergine che accoglie sotto il manto la famiglia ducale, è data la preghiera

per la oblazione di G. Galeazzo. Nella Tavola XI, fol. 194, il capo-lettera O contiene la consacrazione di S. Ambrogio ad Arcivescovo di Milano, e incomincia la messa in onore di questo Santo protettore di Milano; in basso si ripresenta lo stemma visconteo.

Nella miniatura del fol. 146 si trova il nome dell'artista che eseguì le miniature: *hoc de Imbonate opus fecit Anovelus.*

L'altezza delle pagine del Messale è di circa cent. 40.

TAVOLA XII.

Edicoletta della M. Vergine, in avorio, dell'altezza di cent. 55, mancante del fiore terminale sul baldacchino. Il fondo dell'edicoletta è decorato a gigli; le ante laterali, ognuna delle quali è snodata in tre pezzi, per modo da poter rinchiudere la sacra immagine, sono ornate colle scene della vita di M. Vergine, e con angeli che suonano vari strumenti. Tanto la statuetta, quanto i bassorilievi e le parti ornamentali, hanno tracce di dorature, e di colorazione azzurra e verde: la parte esterna dell'edicoletta è tutta a rombi bianchi, alternati con rombi azzurri e verdi: nello zoccolo si legge in oro a caratteri gotici:

salve · maria · misericordie

Le caratteristiche della scoltura ci riportano al secolo XIV.

TAVOLA XIII.

A sinistra:

Pace in argento, con dorature: nel mezzo della cuspide sta lo stemma visconteo — l'aquila e la biscia inquartata — sormontato dalle lettere Fi · Ma, che si riferiscono al donatore di questa pace alla Basilica di S. Ambrogio, il Duca Filippo Maria (1412-1447). La tomba sulla quale s'innalza la figura di Gesù Cristo fra due angeli, reca nel mezzo lo stemma del Comune di Milano, fiancheggiato da due fiammanti col monogramma *yhs.*

L'altezza della pace è di cent. 26 alla cuspide, e di cent. 18 in corrispondenza ai pinacoli laterali: la larghezza è di cent. 15.

Il rovescio reca un disegno ornamentale, leggermente inciso e dorato.

A destra:

Reliquiario esagonale, in bronzo dorato lavorato a sbalzo, con tre tondi a smalto azzurro nel piede, col monogramma ☧ in oro: altri sei smalti a fondo azzurro, con piccole croci in oro, si trovano al disopra della impugnatura del reliquiario, la cui altezza complessiva, esclusa la piccola croce, è di cent. 42, essendo cent. 17 l'altezza del supporto, cent. 14 quella della custodia esagonale, e cent. 11 la cuspide. La larghezza della custodia è di cent. 10, e il piede è largo cent. 17.

TAVOLA XIV.

La statuetta di S. Giovanni Battista, dell'altezza di cent. 29 compreso il piedestallo, è tutta in argento, coll'aureola, i capelli e l'abito dorati: se si toglie la sproporzione fra la testa e il resto del corpo — sproporzione che è frequente in lavori consimili, nei quali si direbbe che l'artefice abbia voluto deliberatamente dare alla testa una speciale importanza a detrimento del corpo — questa statuetta rappresenta un indirizzo d'arte che, staccandosi dalla convenzionalità dello stile gotico, si applica risolutamente allo studio del vero ed al rispetto dell'anatomia. Questa figura espressiva e piena di vita, sta sopra un basso piedestallo quadrilobato, con smalti verdi, violacei e bianchi, punteggiati di rosso. Il lavoro si può giudicare del secolo XIV: la tradizione vorrebbe che quest'opera d'arte sia stata portata a Monza da veneziani: ma il signor Barbier de Montault, che nel *Bulletin Monumental* del 1883 ha fatto uno studio speciale di questa statuetta, rileva le analogie di fattura fra questa ed il calice Visconti nello stesso tesoro di Monza (vedi Tavola XVI), il quale si presenta come lavoro milanese, e di cui è certa la data, conoscendosi il donatore.

Il calice, a destra di questa Tavola XIV, è quello chiamato comunemente tazza di zaffiro, facente parte dei doni della Regina Teodolinda alla Basilica di S. Giov. Batt. in Monza: il piede in metallo dorato è però lavoro del secolo XIV.

TAVOLA XV.

Ricamo in seta sopra canevaccio, dell'altezza di m. 2 e largo m. 0.60, appartenente alla Chiesa Parrocchiale di Castiglione Olona. Il fondo è verde; il motivo del ricamo consiste in un tronco d'albero, sul quale si annidano vari uccelli, e una scimmia; fiori svariati e frutta arrichiscono la composizione. Al piede dell'albero sta un leone rampante, il che induce a ritenere che questo ricamo appartenesse in origine all'antica famiglia, che, dal paese stesso di Castiglione, trasse il suo nome.

TAVOLA XVI.

Calice d'argento dorato, donato da Gian Galeazzo Visconti alla Basilica di S. Giovanni Batt. in Monza. Misura cent. 35 in altezza, e cent. 15,5 in diametro: il piede è decorato con figure di apostoli e santi, e con svariati stemmi viscontei, e cioè la biscia — la biscia coi gigli — la biscia coll'aquila imperiale — la biscia colle tre aquile, del contado di Pavia — la colomba col motto: *à bon droit* — il fiammante. L'impugnatura del calice è riccamente decorata con statuette e motivi architettonici: altre figure di santi sono incise nella parte inferiore del calice.

TAVOLA XVII-XVIII.

Croce d'argento del Capitolo Ambrosiano, donata originariamente da Monsignore Della Paglia, vescovo di Alessandria, verso il 1300, come risulta da documenti dell'Archivio della Basilica. Al tempo della Repubblica Cisalpina, e cioè ai 19 di maggio del 1798, venne questa croce mandata alla Zecca di Milano per essere fusa; ma dal Capitolo di S. Ambrogio potè essere riscattata con altrettanto peso in monete d'argento. Misura m. 1.10 sino al pomo dell'asta, e cent. 95 di larghezza.

TAVOLA XIX.

Pianeta in velluto rosso damascato con croce omerale, in antichi ricami, rappresentanti il Crocifisso colla Vergine e vari Santi, conservata nella Chiesa di Busto Arsizio: la stoffa venne donata da Lodovico il Moro, dopo la morte di Beatrice.

TAVOLA XX.

La croce riprodotta in questa Tavola è in lastra di acciajo, incisa da entrambe le parti ad acquaforte, senza traccie di dorature.

Nella parte anteriore si vede inciso, nel mezzo Gesù Cristo in croce, ed alla estremità i quattro simboli degli Evangelisti: nella parte posteriore vi è incisa nel mezzo la figura di M. V. colla scritta *Regina celi*, ed alla estremità le mezze figure di S. Ambrogio, S. Materno, S. Teodoro e S. Vittore; santi cui erano dedicate delle Cappelle nella vecchia chiesa di Desio, eretta nel VII secolo da Giovanni Bono, secondo le memorie ancora conservate all'Archivio Arcivescovile di Milano.

L'altezza della croce, senza l'asta, è di m. 0.98: la larghezza di m. 0.84. Lo spessore è di cent. 3, e reca incisa questa iscrizione che trascriviamo testualmente:

— ave maria alma dei genistris Purissima Virgo Maria discipulis Virginis Marie site in templo divi Sirii et M^{ni} [1] pietatis honos que et te meta Salutis illos fac et pecibus scandere astra tuis —

— opus scolarium capelle conceptionis ut caveas qui tua templa colunt pietatis honos Desii cujus manifactura facta est propriis impensis presbiteri Juliani et Francisci fratrum · ave maria. —

Manca una parte della lastrina, nell'estremità superiore, che secondo la testimonianza del Rev.° Parroco D. Cesare Mossolini, recava la data 1442.

---

[1] Materno, il secondo Santo titolare della Chiesa.

Questa croce si portava davanti al Capitolo dei Canonici di Desio: i due fratelli Girolamo e Francesco, citati nella incisione come i donatori, devono essere i due canonici Carcassola, di cui si hanno altre notizie di quel tempo.

TAVOLA XXI.

Pagina miniata di un antifonario colla iniziale L racchiudente la figura di un devoto presentato a S. Giovanni Battista da S. Stefano: appartiene alla Basilica di S. Ambrogio in Milano.

TAVOLA XXII.

Pagina di Salterio con iniziale illustrante il primo versetto del Salmo 81: *Deus stetit in synagoga,* ecc. È lavoro del sac. Francesco Crespi de Roberti, come risulta dalla iscrizione colla quale si chiude la parte dell'Avvento: " *hoc est primum post psalterium opus, quod ego Sacerdos indignus Franciscus Crispus de Robertis et rector immeritus Ecclesiæ divi Joannis Baptistæ Busti Arsitii, nemine docente quidem, sed Deo donante, et literis et notis exarare sum ausus 1522* „. Conservato nella Chiesa di Busto Arsizio.

TAVOLA XXIII.

Piviale che, secondo la tradizione, sarebbe stato donato nel 1460 dalla Contessa Luchina Dal Verme, figlia del Conte di Carmagnola, alla Chiesa di S. Lorenzo in Voghera.

Reca le parole in ricamo:

P · HIE · CAR ·

Subì un restauro verso il 1570.

TAVOLA XXIV.

Altra pagina miniata dello stesso volume da cui fu tratta la Tavola XXII, conservato nella Chiesa parrocchiale di Busto Arsizio: l'iniziale N racchiude la scena della Decollazione di S. Giovanni Battista.

TAVOLA XXV.

Pagina di Corale con iniziale miniata: appartiene alla Basilica di S. Ambrogio in Milano.

TAVOLA XXVI.

Baldacchino in stoffa intessuta d'oro, coll' agnello a ricamo di perle nel centro, racchiuso fra una corona a festoni e frutta; agli angoli, racchiuse fra cornucopia di frutta pure ricamati a perle, vi sono le mezze figure degli Evangelisti, coi rispettivi simboli: il contorno del capocielo è ad intreccio geometrico. Questo interessante esempio di ricamo del secolo XV, fa parte degli arredi sacri donati alla Cattedrale di Lodi dal Vescovo Pallavicino, il 13 di giugno del 1495.

TAVOLA XXVII.

Mantovane per baldacchino, in stoffa intessuta d'oro, con fregi ricamati a perle incornicianti medaglioni con figure di santi e stemmi episcopali: queste mantovane si collegano al capocielo riprodotto alla Tavola XXVI, e fanno parte del dono del vescovo Pallavicino alla Cattedrale di Lodi nel 1495.

TAVOLA XXVIII.

Pagina miniata, formante il frontispizio del Messale conservato nella Chiesa della Madonna del Monte presso Varese. È questa una importantissima opera d'arte, il cui autore ci è noto per avere apposto il proprio nome e la data del lavoro, nel basso della riquadratura miniata.

Di questo artista, quattro opere solo riconosciamo di sua mano, perchè recanti il nome suo, e sono: il Codice contenente le Vite di S. Gioachimo e S. Anna, Maria Vergine, Gesù Cristo e S. Giovanni Battista, conservato nella Biblioteca del Re, a Torino: il Messale nella Chiesa della Madonna del Monte, sopra Varese, una pagina riccamente miniata, che si conserva nella Raccolta Wallace a Londra, e il Libro d'Ore Borromeo, alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Altre opere, in base a qualche analogia colla tecnica delle suindicate, si vollero riconoscere dello stesso artista: ma un esame prudente e rigoroso, non ci consente di ravvisarvi in modo sicuro la stessa mano.

Il nome dell' artista, nelle altre opere suaccennate, così si presenta:

1) Biblioteca del Re, Torino. (Segn. N.° 14434, D. C.)

OPVS · XPOFORI · DE · PREDIS · MVTI · DIE · 6 · APRILIS · 1476

2) Madonna del Monte, sopra Varese:

OPVS · XPOFORI · DE · PREDIS · MVTI · 1476

3) Raccolta Wallace, Londra:

OPVS · XPOFORI · DE · PREDIS · MVTI · DIE. APR.. 147...

4) Biblioteca Ambrosiana:

XPOFORſ DE P̄DIS M..TS · M...S. PINX

Il prof. G. Mongeri, annotando il manoscritto del Marchese Gerolamo d'Adda: *L'Arte del Minio nel Ducato di Milano,* menzionava il Libro d' Ore Borromeo, e dopo aver trascritto il nome dell' autore, interpretava — al sèguito di questo nome — MVT. MLIS. PINX. Ma, osservando come il nome di Cristoforo Preda, nelle altre scritte surriferite sia seguìto dalla qualifica di MVTI, siamo indotti a convenire nella lettura di MVTI anche per l' Officiolo Borromeo, concordando in ciò col signor Emilio Motta, il quale, illustrando alcuni documenti riferentisi al pittore Ambrogio Preda, ebbe ad occuparsi anche di Cristoforo. Non altrettanto facilmente ci è dato di accogliere la lettura di MLIS, poichè la parte intermedia alle lettere M ed S, le quali sono ben conservate, è troppo abrasa, in causa forse di precedenti tentativi fatti per decifrarla.

Leggendo MLIS, quale abbreviazione di *mediolanensis,* risulta che l' artista stesso si indicherebbe come nato a Milano, e poichè ciò contrasta colla interpretazione della parola antecedente, che il d'Adda prima, poi il Carta ammisero quale abbreviazione di *mutinensis* o modenese, così siamo indotti a considerare questa parola come il semplice genitivo di *mutus,* ed a ritenere quindi che l' artista, o fosse realmente mutolo, o si fosse meritato tale sopranome, non del tutto strano per un artista di minio, quando si rifletta come quest'arte dovesse per sè stessa imporre una vita molto tranquilla e riservata, per poter attendere ad un lavoro assiduo e di una estrema diligenza.

Sfortunatamente nessun' altra indicazione biografica, sul conto di Cristoforo Preda, è stato possibile di ritrovare nei documenti dell' epoca: il nome suo non figura nemmeno nell' elenco degli artisti che, nel 1481, erano inscritti all'Università dei pittori di Milano; [1] e mentre il Morelli prima, poi il Mongeri si lasciarono indurre ad ammettere una parentela fra il Cristoforo e l'Ambrogio — il Mongeri anzi considerò questi come figlio di Cristoforo — un documento di recente pubblicato, esclude tale parentela, indicando un Leonardo Preda come padre, ed un Bernardino come fratello di Ambrogio. [2]

[1] Motta Emilio, *L'Università dei pittori milanesi nel 1481:* in *Archivio Storico Lombardo,* anno XXII. Fascicolo di giugno 1895.

[2] "... *et dictis dominis Bernardino et Joanni Ambrosio fractibus de Prediis filiis quondam domini Leonardi porte* „ *Ticinensis parr. Sancti Vincentij in prato intus Mediolano.* „ Transazione, in data 18 giugno 1501, fra i fratelli Preda, e Giov. Pietro Porro. (Arch. Notarile di Milano.) Vedi E. Motta in *Rivista Ital. di Numismatica,* anno I, pag. 80, e in *Archivio Storico Lombardo,* anno XX, fasc. IV, 1893.

Restano quindi solamente le due indicazioni della stessa data 1476, a precisare un unico momento della vita dell' artista, momento però che — per il valore intrinseco delle due opere, che a quella data si riferiscono — deve ritenersi come il più fiorente della carriera artistica di Cristoforo.

Nell'alto dell'inquadratura vedesi una bella composizione, rappresentante S. Martino, in mezzo a due edicolette che contengono l'Angelo Gabriele e Maria Annunciata: lo sfondo offre la riproduzione di un Castello Sforzesco. Nel basso vediamo agli angoli due medaglie contenenti S. Ambrogio combattente a cavallo e la Vergine col Bambino: nel mezzo vi è uno stemma vescovile che, dal campo spiccato avente a sinistra un leone rampante, e a destra una colomba, si può ritenere di Fabrizio dei Marliano, Vescovo di Piacenza. [1]

TAVOLA XXIX.

Bassorilievo, dell'altezza di cent. 67, e largo cent. 60, in legno di noce rappresentante il bacio di Giuda, lavoro della metà del secolo XV: porta traccia di decorazione a colori eseguita sopra fondo di doratura: proviene da Gallarate, ed è evidentemente il frammento di una delle pale d'altare, formate a scomparti di intagli in legno, quali furono particolarmente in voga nel secolo XV.

TAVOLA XXX.

Il pallio d' altare, riprodotto in questa Tavola, è un preziosissimo esempio dell' arte del ricamo nel Ducato di Milano, sul finire del secolo XV, ed è al tempo stesso importante dal punto di vista storico. Come risulta dalle lettere ripetute intorno agli stemmi ducali che ne compongono il disegno, e cioè DV · MLI · LV · MA · BE · EST · SF· AN · IVGALES questo pallio venne espressamente eseguito nell'anno in cui Lodovico il Moro condusse in sposa Beatrice d' Este, e si presenta come un dono che, nella fausta circostanza delle loro nozze gli sposi fecero al Santuario della Madonna del monte sopra Varese. La divozione dei Duchi di Milano per questo Santuario era tradizionale; più di un secolo innanzi, Bernabò Visconti veniva a tradimento fatto prigioniero dal nipote suo Gian Galeazzo, avendogli questi fatto credere di recarsi da Pavia alla Madonna del Monte per divozione, e manifestato il desiderio di poterlo salutare, nell'occasione in cui si trovava di dover passare sotto le mura di Milano. Da Varese, dove era stato a caccia dell'orso, era da poco ritornato Galeazzo M. Sforza quando venne ucciso sulla soglia di S. Stefano nel dicembre del 1476. I carteggi ducali ci ricordano varie visite di Lodovico il Moro a quel Santuario: vi si era recato giovinetto di diciasette anni col fratello Sforza Maria nel marzo 1468, e a quanto pare, a piedi: infatti da Saronno scriveva alla madre che il giorno innanzi da Milano erano arrivati a Bollate, dove avevano pernottato, per poi ripartire la mattina ed

[1] D'Adda. *L'Arte del Minio nel Ducato di Milano;* in *Archivio Storico Lombardo*, anno 1885.

arrivare a Saronno " un poco arostidi del sole „: all' indomani messe " le gambe a lavoro „ si rimettevano in cammino a furia d'acqua, dopo aver pranzato a Locate, e da qui a Tradate proseguivano colla neve: " non may è cessato da fiochare, cossi forte quanto sia facto questa invernata. „ Dopo un quarto giorno di marcia, erano arrivati a Varese, rimandando al giorno dopo la salita al Santuario " per dubio de non havere comodità del dormire „. È a ritenere che il Moro siasi recato al Santuario assieme alla consorte, e forse più di una volta, poichè gli arredi sacri donati attestano una particolare devozione. Vi tornò certamente dopo la morte della diletta sua consorte, per la cui memoria, un anno dopo quella sua sventura, faceva celebrare molte messe. Bona di Savoja, rimasta vedova di Galeazzo M. aveva mostrato intenzione di recarsi al Santuario: ma Lodovico il Moro, quale tutore di Gian Galeazzo, scriveva: " havemo presentito che Ill.ma Madona nostra Madre domane se transferisse a Cusago (da Abbiategrasso dove era relegata) cum animo de inviarsi a Sancta Maria del Monte; et perchè forsi la sua Sig.e sotto pretesto di far questo viagio potria far pensero de venirsene a Milano „ così ordinava " di cavargli l'idea de venire a Milano „. [1]

Anche l'ultimo degli Sforza, Francesco II, continuò questa particolare divozione per la Madonna del Monte, come risulta dalla elegante porta laterale della chiesa, la quale collo stemma ducale ed il nome FR · II · SF · si rivela come lavoro eseguito nel breve dominio di quell'ultimo duca.

Ma il pallio di Lodovico e Beatrice — ancor più che per questo suo valore storico che comprova gli stretti e tradizionali legami fra il Santuario e la famiglia ducale — è interessante per la eleganza e la ricchezza del lavoro: quando si leggono le lunghe descrizioni degli arredi del secolo XV, nelle quali si parla di " brocati d'oro in cremexino, d'oro rixo, di veluto cremexino, damasco negro, d'oro soprarixo recamato di perle ecc. „ e si osservano le poche reliquie degli arredi di quell'epoca, non si può a meno di rimpiangere il fatale disperdimento di tante ricchezze d'arte.

TAVOLA XXXI.

Pallio d'altare, di broccato d'oro sopra rizzo, con fregio a ricamo, donato da Lodovico il Moro alla Chiesa del Sacro Monte sopra Varese, come l'altro pallio alla Tavola precedente.

TAVOLA XXXII-XXXIII.

Queste due Tavole riproducono la pianeta del Secolo XV, conservata dalla Cattedrale di Bergamo ed appartenente in origine all'antica Cattedrale di S. Vincenzo: è in broccato d'oro a fondo rosso, con ricami riportati, rappresentanti varie figure di Santi.

[1] *Lod. il Moro alla Madonna del Monte sopra Varese*, di E. Motta in *Periodico Soc. Stor. Comense*. Vol. V, fasc. 2.°

TAVOLA XXXIV.

Ostensorio d'argento con smalti, statuine e figure in bassorilievo. È a pianta esagonale, e misura m. 1,28 in altezza e cent. 35 di larghezza alla base: venne donato assieme ad altri arredi sacri, il 13 giugno 1495, alla Cattedrale di Lodi dal vescovo Carlo dei Marchesi Pallavicino: nell'orazione latina di ringraziamento al munifico donatore, recitata all'atto della consegna dal canonico Cesare Sacco, è detto che il valore di questi doni del vescovo era di oltre 30 mila monete d'oro.

Di questi ed altri preziosi oggetti d'arte venne spogliata la Cattedrale di Lodi al tempo della Repubblica Cisalpina; ma fortunatamente ne venne fatta la restituzione, in base alla lettera, copia della quale mi venne gentilmente comunicata dal signor cav. Bassano Martani R. Ispettore degli scavi e monumenti del Circondario di Lodi:

Milano, il 14 Pratile. Anno IV.

Eguaglianza, Fratellanza.

In nome della Repubblica Francese
Il Commis.° del direttorio esecutivo presso l'armata d'Italia.
Alla Municipalità di Lodi.

Dal Comandante della piazza sento con piacere che voi vi dimostrate fedeli osservatori delle leggi, e che voi adempite con zelo ai vostri doveri, col mantenere il buon ordine e la tranquillità, siccome pure che spira una perfetta calma nel vostro Comune.

Ve ne testifico ben volentieri la mia soddisfazione, e perciò in riguardo di Lodi vengo di far lasciare in libertà il vostro deputato alla Congregazione dello Stato, che era stato messo in arresto per una massima generale, ed egli deve questa eccezione alla condotta che ha tenuta la vostra provincia.

Voglio darvene una nuova prova. Erano stati posti i sequestri a diversi oggetti, che voi avete nel Tesoro di S. Bassiano. Voi dimostravate molto desiderio di disporne a favore del popolo. Io ve lo accordo in proprietà. Voi procurerete di vedere l'Agente militare, ed in vigore della mia lettera, che gli servirà d'ordine interno a questo, ve lo consegnerò per conto della Municipalità.

Proseguite a contenervi coi med.i principi d'amore, e d'interesse pubblico, e vi assicuro che mi troverete sempre più disposto a facilitarvi l'esercizio delle vostre funzioni, ed a sostenervi colla mia mediazione, ed autorità.

Salute e Fratellanza
Firm. Saliceti.

TAVOLA XXXV-XXXVI.

Piviale in broccato d'oro, con bordi ricamati in oro, e figure a colori dei santi di cui la Cattedrale di Bergamo conserva le reliquie, S. Alessandro, Santa Grata, S. Vincenzo, S. Lupo, ecc. Sul cappuccio è rappresentata l'Adorazione dei Magi.

Questo piviale, come la pianeta riprodotta alle Tavole XXXII e XXXIII apparteneva alla Chiesa di S. Vincenzo, e si presenta come lavoro della fine del secolo XV.

TAVOLA XXXVII.

Pagina d'Antifonario, presso la Basilica di S. Ambrogio in Milano: nell'iniziale C è miniata la scena dell'Adorazione di Gesù bambino.

TAVOLA XXXVIII-XXXIX.

Croce stazionale d'argento, lavorata a sbalzo con cesellature, opera degli orefici milanesi Bartolomeo e fratelli Rocchi, dell'anno 1512. Sul davanti è la figura del Crocefisso fra i simboli degli Evangelisti, il leone, l'aquila ed il toro, mentre il simbolo dell'angelo è sostituito da quello del pellicano, riferentesi al Redentore.

Nella parte centrale del tergo vi è il bassorilievo dell' Incoronazione della Vergine: in alto il simbolo dell'angelo — omesso, come si disse, sul davanti — la Vergine, S. Giovanni e la Maddalena: l' edicoletta esagonale che forma base della croce contiene le statue di santi, vescovi e martiri.

Questo pregevole lavoro di oreficeria risale all' epoca stessa della costruzione del tempio dell' Incoronata in Lodi, nel quale tuttora si conserva, e di cui riproduce tutte le eleganze dello stile nel più puro rinascimento.

TAVOLA XL.

Pagina miniata di Antifonario quaresimale appartenente alla Chiesa parrocchiale di Busto Arsizio: nella iniziale è raffigurato la scena della Tentazione di G. Cristo; nel fregio inferiore è l'emblema dell'agnello, riferentesi al patrono della Chiesa: si ritiene lavoro del sac. Ambrogio Bossi, che tenne il beneficio della Chiesa dal 1517 al 1549.

TAVOLA XLI.

Altra pagina di Antifonario colla scena della Risurrezione finamente miniata nell'iniziale C: nel fregio inferiore si vede uno stemma sormontato da cimiero e recante il leone rampante, riferentesi probabilmente alla famiglia Castiglioni.

TAVOLA XLII.

Corporale in seta con ricami in oro e colori, e frangia, e Cappuccio di piviale con ricami, rappresentanti l' Incoronazione della Vergine. Raccolta del prof. comm. Bertini.

TAVOLA XLIII.

Giov. Angelo De Medici, milanese, eletto Papa il 25 dicembre 1559 col nome di Pio IV, non indugiò a dimostrare il suo interessamento per il tempio maggiore della sua città natale, e con Breve in data 24 maggio 1561, concesse particolari indulgenze per il compimento del tabernacolo sull'altare maggiore del Duomo. [1] Alla stessa epoca deve risalire il dono, da lui fatto alla Cattedrale di Milano, della Pace recante la *Deposizione di Gesù Cristo*, riprodotta in questa Tavola.

Questa Pace, in forma di edicola, è in oro cesellato con gemme e pietre dure. Due colonne in lapislazzuli reggono la trabeazione e l'arcata contenente lo stemma del donatore sormontato dalla tiara: la croce al disopra della scena della Deposizione di G. C. è ornata con tredici pietre preziose: i piedistalli e la tomba di G. Cristo recano tre cammei finamente lavorati. Questo lavoro di oreficeria venne da molti scrittori, anche recenti (C. Perkins, *Les sculpteurs italiens* — Burckhardt, *Cicerone*) attribuito al Caradosso, eseguito in tal caso per ordine di Leone X, o Clemente VII, della casa de' Medici; ma il Caradosso moriva nel 1527, e lo stile della Pace non lascia dubbio che il lavoro sia posteriore a questa data. Venne fatta pure l'attribuzione di questa Pace al Cellini, ed il Plon che ebbe ad illustrare tutta la produzione di questo celebre artista, [2] senza escludere tale attribu

---

[1] Questo reca infatti la iscrizione:

PIVS . IIII . PONTIFEX . OPTIMVS . MAXIMVS
AVRELIVS . HIERONIMVS . ET LVDOVICVS . FRATRES
LOMBARDI . SOLARII.

[2] *Benvenuto Cellini orfèvre médailleur sculpteur*, par E. Plon, Paris, 1883. — Tav. XXIII e pag. 274-275.

zione, tende ad ammettere che vi possano aver lavorato anche altri artisti incisori ed orefici che furono impiegati dal pontéfice Pio IV, e cioè Alessandro Cesati, detto il Grechetto, Federico Bonzagna, detto il Parmense, e G. Ant. Rossi.

TAVOLA XLIV-XLV.

Piviali in stoffa di tessuto d'oro damascato, con larghi bordi ricamati in oro, nella cui parte inferiore sono gli stemmi a colore del vescovo Ruzini, il quale prese possesso della diocesi di Bergamo nel 1696.

TAVOLA XLVI.

Croce e candelabri in bronzo dell'altare maggiore, nel tempio della Certosa di Pavia, modellati da Annibale Fontana nell'ultimo quarto del secolo XVI.

TAVOLA XLVII.

Uno dei Candelabri sulla balaustrata dinanzi l'altare maggiore, nel tempio della Certosa di Pavia, opera di Annibale Fontana, fusione del Brambilla.

TAVOLA XLVIII.

Vari oggetti sacri conservati al Museo Archeologico di Milano:

Calice d'argento dorato, con smalti al piede, rappresentanti sei scene della vita della Maria Vergine, lavoro della prima metà del secolo XVI; apparteneva alla Chiesa di S. Carlo in Milano.

Croce in lastra di rame dorata ed incisa, coi simboli degli Evangelisti intorno alla figura di Gesù Cristo: giudicata opera del secolo VI.

Pace in argento con dorature, dell'altezza di circa cent. 20, rappresentante la Incoronazione della Vergine; lavoro della 2.ª metà del secolo XVI. La impugnatura posteriore è in forma di sirena alata.

TAVOLA XLIX.

Questa Tavola riproduce lo storico Gonfalone della Città di Milano, che sino all'anno 1864 figurava nelle grandi processioni dalla Cattedrale alla Basilica di S. Ambrogio.

Fu nel 1546 che si iniziò presso le varie corporazioni milanesi la raccolta dei denari occorrenti all'esecuzione di questo stendardo: il disegno in carta e tela venne fornito dal pittore maestro Carlo Urbino da Crema, nel febbraio 1563. (Vedi ricevuta di L. 100 imp. dal Tesoriere Civico. — Archivio Civico. — Loc. Milano, n.° 309.) Due anni dopo veniva stipulato regolare contratto fra il Comune e gli artefici Scipione Delfinone e Camillo Pusterla " per la fabrica del novo confalone del glorioso Santo Ambrogio protettore di questa magnifica città „. Il testo di questo contratto si diffonde in una minuta descrizione del lavoro da eseguire, ed essendo particolarmente interessante per la storia dell'arte del ricamo, viene riprodotto nell'appendice dei Documenti. Il contratto, in data 14 luglio 1565, portava la condizione che il gonfalone fosse ultimato per la festa della Pentecoste del seguente anno, obbligandosi il Comune a fornire tutto il materiale occorrente; fissava in scudi 800 d'oro il compenso per la mano d'opera dei due artefici.

Il gonfalone venne ultimato nel seguente anno 1564, ma qualche mese dopo l'epoca fissata: troviamo infatti in data 7 settembre all'Archivio Civico la dichiarazione del Tesoriere Civico Francesco Omato, di avere pesato in casa dei signori Delfinoni e Pusterla il gonfalone " quale è stato netto di peso de libre 177 de onze 12 libre „: il che ci lascia supporre che, in quel giorno, il gonfalone sia stato ritirato dal Comune per poter figurare il giorno dopo in pubblico, in occasione della festa per la Natività di M. V. La spesa complessiva dello stendardo ammontò a L. 20187, sol. 6. Lo stesso Delfinone nel 1576 eseguiva alcuni restauri all'opera sua per l'importo di L. imp. 140: nel 1602 Paolo Antonio Vailata ricamatore restaurava ancora il gonfalone ricevendo L. 1250; così nel 1624 e nel 1669 si ha memoria di altri restauri per opera di Giov. Pietro Braccini e Carlo Francesco Bosso. Le ultime opere di restauro furono eseguite nel 1847, e tenendo conto di tutte le spese così incontrate risulta un complesso di L. 70339 pagate per questo stendardo.

Nel mezzo dello stendardo figura S. Ambrogio, collo staffile nella destra e il pastorale nella sinistra, nel mezzo di una composizione architettonica a forma di arco trionfale. Alla serraglia dell'arco stà un cartello, o scudo colla figura della Fede: due angeli colle trombe stanno sopra i piedritti dell'arco e ognuno di questi reca due episodi della vita di S. Ambrogio, a forma di bassorilievi rettangolari. A sinistra, in alto — S. Ambrogio bambino sulle cui labbra le api, simbolo dell'eloquenza, depongono il miele: e sotto — S. Ambrogio in atto di vietare a Teodosio l'accesso al tempio. A destra, in alto — S. Ambrogio in cattedra minacciato da una donna istigata dall'imperatrice Giustina: e sotto — S. Ambrogio riceve gli ambasciatori di Fitigilde, regina dei Marcomanni che desidera convertirsi al cristianesimo.

Nel basso dello stendardo, sotto la figura di S. Ambrogio stanno atterrati due guerrieri vestiti alla romana, rappresentanti gli Ariani perseguitati dal santo: la composizione termina con un fregio, o meglio una frangia, nella quale sono ricamati gli stemmi delle porte di Milano.

TAVOLA L-LI.

Legatura di un messale stampato a Milano nel 1594, di metri 0,42 per metri 0,34: le coperte sono in ricamo di seta ed oro, notevole per il disegno e per l'accordo dei colori: una elegante fascia ornamentale ricamata, racchiusa fra due ordini di piccole perle, incornicia le due composizioni centrali, rappresentanti la Natività e l'Assunzione. Il lavoro deve essere della seconda metà del secolo XVI, ed è attribuito alla celebre ricamatrice Lidovina Pellegrini.

TAVOLA LII.

Seta ricamata in oro, destinata a servire d'apparato alla credenza per la celebrazione della messa: nel fregio di contorno sono alternati gli emblemi dell'aquila bicipite e del leone rampante; nel centro l'aquila bicipite collo scudo. Appartiene alla famiglia Resta Pallavicino.

Coperta d'altare in stoffa damascata, con fregio e ricamo colorato recante nel centro una targhetta col motto: *Ambrosii doctrina debellantur Ariani.* Chiesa di S. Maria del Monte sopra Varese.

TAVOLA LIII.

Uno dei due candelabri in bronzo, disposti davanti l'altare delle Reliquie, nella navata trasversale della Certosa di Pavia; opera di Annibale Fontana verso il 1580.

TAVOLA LIV.

Uno dei due candelabri in bronzo, disposti davanti l'altare di S. Bruno, nella navata trasversale della Certosa di Pavia; opera di Annibale Fontana verso il 1580.

TAVOLA LV.

Stola riccamente ricamata a fiorami, con figure di Santi ed Angeli, e con animali; altra stola, a semplici ricami in oro, appartenente alla Cattedrale di Bergamo, formante parte degli arredi già illustrati nelle Tavole precedenti XLIV e XLV.

TAVOLA LVI-LVII.

Piviale in seta, riccamente ricamato in oro, colle figure di Santi Vescovi e Martiri, e fiorami; nel cappuccio è ricamato la figura di S. Alessandro, e al disopra la colomba. Appartiene alla Cattedrale di Bergamo.

TAVOLA LVIII.

Continenza della Chiesa di Cologno sul Serio, ricamata a fiorami e coll'emblema del pellicano nel fiammante centrale.

TAVOLA LIX.

Pianeta in stoffa a grandi fiorami, con riporti in tessuto di filo dorato: appartiene alla Fabbriceria di Vailate Cremonese.

TAVOLA LX.

Camice in tela lavorata a disegni, con larga guarnizione alle maniche ed al lembo inferiore, di merletto con riporti di ricami in seta: appartenente al Rev. Parroco di Seveso.

TAVOLA LXI.

Ostensorio all'ambrosiana, in metallo finamente cesellato e dorato; in alto l'emblema dell'agnello in un raggiante, sostenuto da angeli che recano tralci d'uva: il tempietto è fiancheggiato da figure di sacerdoti ed è sorretto dai simboli degli Evangelisti; alla base i simboli eucaristici, fiancheggiati dalle figure di Mosè e di Aronne: appartiene alla Basilica di S. Ambrogio.

TAVOLA LXII.

Pallio d'altare ricamato in tessuto d'argento, a larghi fiorami colla figura della Vergine ed il bambino nel centro: appartiene al Santuario di Santa Maria presso S. Celso.

TAVOLA LXIII.

Altra pianeta in stoffa a grandi fiorami, con riporto in tessuto di filo dorato, come alla Tavola LXIX.

TAVOLA LXIV.

Piviale in seta a grandi fiorami, colla figura di S. Ambrogio ricamata sul cappuccio: appartiene alla Chiesa di S. Ambrogio in Morazzone.

TAVOLA LXV.

Pallio d'altare con ricamo di fiorami e frutta a rilievo: nella medaglia centrale la figura di S. Antonio, titolare della chiesa omonima di Milano, proprietaria del pallio.

TAVOLA LXVI.

Tabernacolo d'altare, scolpito in legno; in alto la figura del Redentore, e altre otto figure di Santi nelle nicchie della custodia; ai fianchi della base le due figure di S. Pietro e di S. Paolo, e nei basamenti di queste due statuette gli stemmi di famiglia del donatore: appartiene alla Chiesa di S. Antonio in Milano.

TAVOLA LXVII.

Pianeta in seta ricamata a mano, ad ornati e fiorami; di proprietà privata.

TAVOLA LXVIII.

Pallio d'altare della Chiesa di S. Vittore al Corpo, in Milano; la composizione centrale, finamente ricamata secondo il genere della Pellegrini, rappresenta il martirio di S. Vittore; la restante parte ornamentale è ricamata in oro a rilievo.

TAVOLA LXIX.

Piviale in seta, con ricchi ricami in oro nei bordi e nel cappuccio, racchiudenti le varie scene della vita di S. Antonio: appartiene alla Chiesa omonima in Milano.

TAVOLA LXX.

Stendardo per processione della Chiesa di Turro Milanese; la scena centrale, dipinta sopra seta, rappresenta angeli adoranti l'Eucaristia; il contorno è a fiorami ad ornati ricamati in oro a rilievo.

TAVOLA LXXI.

Coprimessale ricamato in oro sopra velluto damascato, della Chiesa di S. Ambrogio in Merate; velo per calice in merletto con ricami in seta a fiorami, e l'emblema dell'agnello nel centro.

TAVOLA LXXII.

Stendardo della Parrocchia di S. Stefano protomartire, in Cesano Maderno. Nella composizione centrale è rappresentato il pontefice Innocenzo XI nell'atto di ringraziare la B. Vergine per la vittoria riportata sui Turchi nel 1683; assieme al pontefice è rappresentato Giovanni III re di Polonia, che il papa aveva inviato in aiuto dell'esercito di Leopoldo I, sotto il comando supremo di Carlo V duca di Lothiringen, e che colla sua cavalleria decise della vittoria.

Questo stendardo venne cominciato nel 1703, anno in cui la Confraternita di Cesano Maderno fu canonicamente eretta sotto il titolo del S. Nome di Maria. Il lavoro fu compiuto nel 1707; il disegno è del pittore Vimercati ed il ricamo è di Angelo Fr. Malvezzi.

TAVOLA LXXIII.

Pallio d'altare della Chiesa di S. Babila in Milano, colle figure del Santo Martire nel mezzo.

TAVOLA LXXIV.

Stendardo della Parrocchia di Inzago, colla composizione del Trionfo della Fede: ricco contorno a ricamo in seta di vario colore, ed oro.

TAVOLA LXXV.

Pallio d'altare della stessa Parrocchia d'Inzago, della medesima esecuzione dello stendardo alla Tavola precedente.

TAVOLA LXXVI.

Ricco stendardo coll'immagine della B. Vergine col bambino: il contorno, in cui predomina un motivo architettonico, è ricamato in oro a rilievo. Chiesa di Vimercate.

TAVOLA LXXVII.

Pallio d'altare della Chiesa di S. Vittore al Corpo in Milano.

TAVOLA LXXVIII.

Arredi sacri della Chiesa Collegiale di Castiglione Olona: antica lampada in bronzo; croce in cristallo di rocca con reliquiario nel centro; calice con smalto del Cardinale Branda Castiglioni, e teca d'avorio.

TAVOLA LXXIX.

Oggetti sacri di private collezioni: calici, croci, paci, turibolo, anello pastorale, medaglie, sigillo, legatura di messale, ecc.

TAVOLA LXXX.

Oggetti sacri vari: ostensorio con statuette, e pace della Basilica di S. Stefano in Milano; colomba eucaristica, e teca della Basilica di S. Nazaro in Milano; paci della Chiesa di S. Celso in Milano e di Merate; pastorale della Chiesa di Camerlata; campanello in bronzo dell'Ospedale Maggiore di Milano; croce e ostensorio del prof. G. Bertini: teca della Basilica di Agliate.

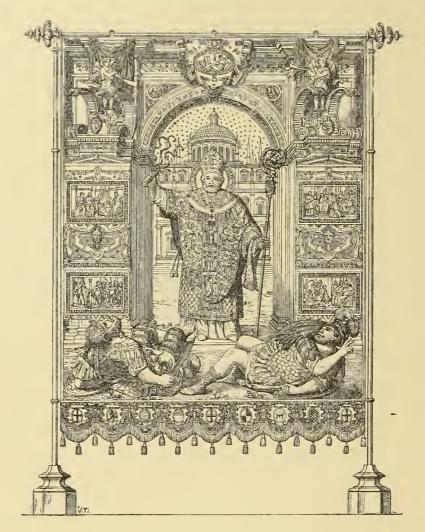
DOCUMENTI.

CONTRATTO PER LA ESECUZIONE

DELLO

STENDARDO DI S. AMBROGIO

14 LUGLIO 1565.

6

STENDARDO DI S. AMBROGIO.

Proprietà del Comune di Milano.

(Vedi TAVOLA XLIX.)

Delfinone Scipione, figlio del fu Girolamo, dimorante in Milano in porta Ticinese, parrocchia di S. Giorgio in Palazzo, e Camillo Pusterla, del fu Giov. Pietro, dimorante in porta Vercellina, parrocchia di S. Maria Pedone, si obbligano di fare lo stendardo di S. Ambrogio, per convenzione 14 luglio 1565 col Tribunale di Provvisione.

Archivio Civico — Località: Milano, n.º 309.

M . D . LXV, a dì 14 luglio da sera

Capitolationi et conventioni firmate et stabelite nel magnifico Tribunale dell'officio di Provisione posto nel Broleto vecchio de Milano, tra li molto magnifici S.ri Antonio Maria Calco jurisperito Viccario et Duodeci deputati al prefato officio, tutti in nome della Magnifica Comunità de Milano, ancora alla presentia, et con l'intervento dell'Ill. S.or co: Sforza Morono ad questo specialmente deputato, insieme con l'Ill. S.or Co: Giulio Cesare Bonromeo, dall'Ill.ri S.ri LXta del Consiglio generale di essa Magnifica Città et dal prefato Magnifico Tribunale di Provisione per una parte; et maestro Scipione Delphinone del q. maestro Hieronimo di P. Ticinese, parrocchia S.to Georgio in Pallatio de Milano, et maestro Camillo Pusterla del quondam maestro Gio. Pietro di P. Vercellina, parrocchia S.ta Maria Pedone de Milano, et ciascuno di loro per il tutto ivi presenti per l'altra parte, per la fabrica del novo Confalone del glorioso S.to Ambrogio Protettore di questa Magnifica Città et come di sotto se dirà.

Primo che li detti Delphinono et Pusterla compagni, et ciascuno di loro per il tutto, siano tenuti, et cossi hanno promesso sotto obbligatione et refectione, ut infra fabricare il detto novo Confalone di S.to Ambrogio conforme al dissegno sopra ciò fatto [1] consignatoli, nell'altezza però et larghezza et nel modo ed forma quà di sotto annotati, cioè:

La Macchina del Arco con suoi Architravi cornisone, spalle, et struttura á lui covenxa sia di tela d'argento adumbrata, rilevata et profilata, secondo il bisogno et convenientia da bon maestro.

Il scuto della fede, che viene sopra il mezo del arco sia fatto di tela d'oro incarnata, umbrezata et profilata et rilevata come dissopra.

La Medaglia in esso scuto di detta fede si faccia di colore in carne il medio, et il vestito di tela d'Argento adumbrata, et col suo paese con li profili, et rilevi come dissopra.

---

[1] Il disegno venne eseguito in carta e tela, da Maestro Carlo Urbini da Crema pittore, il quale ricevette L. 100 imp. al 18 febbrajo 1563, ed altre L. 100 imp. al 13 di ottobre. (" Io antedetto Carolo Urbini dico havere ricevuto dall'antedetto Thesoriero L. 100 imp. per il disegno dello Stendardo . . .)

Archivio Civico — Località: Milano, n. 309.

Li Angeli posti sopra la cornice del Arco siano in colore di carne il nudo, et il vestito di tela d'argento adumbrata, le ale di tela oro incarnadina, il manto, o drappo, le spalle de detti Angeli di tela d'oro verde, li scartozi sotto a' piedi de detti Angeli di tela d'oro incarnato, profili di tela d'oro gialla, mascara in colore vivo profilato, adumbrato et rilevato come dissopra.

Il vaso qual'è sopra le cornisse dil pilastro, sia di tela d'argento adumbrata, rilevata et profilata come dissopra.

La medaglia che viene nel'angolo del'arco et architravo sia di tela d'oro adumbrata et profilata come dissopra, et il compimento di detto angolo sia di tela d'argento adumbrata in forma di pietra machiata.

Li quadri della vitta, o miracoli posti nei pilastri de l'arco siano tutti di tela d'oro adumbrati, profilati, et rilevati come dissopra et in colore di bronzo con suoi cornisi, scartozi, architravi, rilevata adumbrata, et intagliata secondo la forma dil detto dissegno.

Li scartozzi che vanno posti frà l'uno et l'altro quadro di detto pilastro, siano di tela d'argento et in colore turchino, et incarnato, et in colore di oro, adumbrati, profilati come dissopra, la maschera nel detto scartozzo, in colore di carne, et a' questo sudetto modo si faccia tutto l'ornamento di detti pilastri.

Il vuodo del arco sia di tela d'argento adumbrata in colore del cielo o azurro.

Il templo in prospettiva sia lavorato, rilevato, cornisato, colonato, et fenestrato proportionatamente con suoi ornamenti di rilevo come di fabrica ben'ornata, et sia di tela d'argento adumbrata, profilata, et posta in prospettiva et rilevata come dissopra.

Il piano di detto templo in prospettiva sia di tela d'oro adumbrato in forma di terra e di paese.

L'Amitra (sic) del santo sia di tela d'argento lavorata alla agugia con diversi rilevi fogliami, lavoro di brozola, col suo ornamento nel mezzo, et d'intorno differente, pur lavorate d'oro a' brozola, et altri rilevi ricamenti posti per rispetto delle gioie che gli vanno poste tutto rilevato, profilato da bon maestro come dissopra.

La faccia del sancto sia in colore di carne ordinata talmente che non patisca aqua, con li capelli, barba, et gigli lavorati con agugia con ogni possibile diligentia, et maestrìa.

Il Camiso sia di tela d'argento, adumbrato, profilato, rilevato, et all'intorno nella estremità abasso ricamato d'oro alla brozola.

La Tunicella sia di tela d'oro incarnata, ricamata allo intorno con oro passato, et lavorato alla grossa con la sua franza d'oro, et sia la detta tunicella ricamata nel tempo e rimpita a fiori diversi de rilevo a brozzola et lavori bassi adumbrati talmente che facia mostra de lavori rizzi, tutto lavorato diligentemente et da bono maestro come dissopra.

La pianeda sia di brocato d'oro rizzo sopra rizzo, con la crosera a gugia lauorate alla brozola et di rilevo, con le figure in vivo della medema maniera della faccia dil sancto, colorati adumbrati et rilevati come dissopra.

Il manibulo de brocato rizzo sia come la pianeda.

Il bastone pastorale sia di tela d'argento con la mazza profilata, et con tela d'oro, et rileuato ricamenti da bono maestro.

La scoriata *(staffile)* si faccia á forma di corda d'oro et d'argento profilata.

Li Ariani siano, cioè il nudo di colore di carne come s'è detto della faccia di S.to Ambrogio, le coreze di tela d'argento, et tela d'oro in suoi colori profilati, adumbrati, et rileuati, le maglie sē faciano con'agugia d'argento, li manti di tela d'oro diversi, l'armi ofensive di tela d'argento con li suoi guarnimenti di tela d'oro ricamenti lavorati, le celate di tela d'argento con lavori sopraposti á rilievo di tela d'oro con cimieri et altri ornamenti ricamenti lavorati, li scuti siano di tela d'argento, et oro lauorati á rilevo ricamente, et gli siano alcune armi de diverse sorti, nel campo di mezzo tra l'uno Ariano et l'altro, á forma di tropheo.

L'Armi della Magnifica Comunità, poste nel fundo di detto Confalone, siano di tela d'oro secondo il suo colore ben fatte et ricamente rileuate, et profilate.

L'altezza di detto Confalone sia di braza dieci, la largheza sii de braza sei et quarte tre di velto, cioè sensa le franze.

Et detto Confalone sii dopio et sii conforme de l'una parte et de l'altra.

La quale fabrica et impresia siano tenuti li detti maestri perficere, et finire del tutto di quà al giorno della solemnità della pentecoste del'anno prossimo 1566, talmente che al'hora si possa usare et portare publicamente nel'offerta qual'hora si farà per Porta Orientale secondo il solito.

Et sia tenuta la prefata Magnifica Comunità dare ad essi Domini Pusterla et Delphinone tutta la materia che sarà necessaria circa la detta fabrica et ad ogni loro richiesta, à spese d'essa magnifica Comunità et senza spesa alcuna d'essi Delphinono, et Pusterla.

Et di più anchora sia tenuta le prefata magnifica Comunità dare et pagare ad essi Delphinono et Pusterla la somma di scuti ottocento d'oro d'Italia in oro in tutto. Et questo per mercede loro di detta fabrica, così fra esse parti convenuto nelli termini infrascritti, videlicet scuti ducento di presente, altri scuti ducento nel giorno della festa di S. Lucia prossima, altri scuti ducento nel giorno di carnevale prossimo.

Et li restanti scuti ducento subito che l'opera et impresia sudetta sarà finita del tutto come dissopra. Intendo però che prima sia collaudata et aprobata dalli Ill. S.ri co: Sforza Morone et co: Giulio Cesare Borromeo, specialmente elletti ac nominati et deputati alla cura et impresia di detta fabrica come dissopra e non altramente.

Per il che le dette parti hanno promesso sotto obligatione, cioè li prefati S.i obligando solamente li beni della prefata magnifica Comunità, et senza obligatione alcuna delle loro persone et beni, et essi Delphinono et Pusterla et ciascuno di loro per il tutto come dissopra obligando le persone et beni suoi proprii in effetto, che sempre et in ogni tempo haveranno rate et aferme le presente Capitulationi et attenderanno, exequiranno et osservarano tutto ciò che in esse si contiene sotto refectione et restitutione d'ogni spese, ac danni et interessi ecc.

Signat. Calcus Vicarius.

Il co: Sforza Morono, Albertus Sclafenatus, Sforza Brivio, Io. Baptista Caymus, Pompeo Porro, Battista Visconte, Bartolomeo Caymo, Io: Iacobo Trivultio, et subscriptis:

Io Scipione Delphinono sottoscritto affermo a quanto dessopra.

Io Camillo pusterla sottoscritto affermo a quanto dessopra.

Concordant cum originalibus penes me notarium et Cancellarium infrascriptum. Io Antonius Spanzotta notarius publicus ac præfatæ magnificæ Comunitatis Mediolani cancellarius ecc.

PESO DEL CONFALONE.

Archivio Civico — Località: Milano, n.º 309.

1566 a dì 7. settembre.

Faccio fede io Gio. Francesco Homato, Thesoriere della magnifica Comunità de Milano come hoggi in casa de maestro Scipione Delfinono si è pesato con la stadera del Comune il Confalone di S.to Ambrogio, nouamente fabricato per esso maestro Scipione, quale è stato netto di peso de libre cento settanta sette, da onze 12 per libra, del quale peso io ho consegnato al d° maestro Scipione in tanti drappi oro et argento et tele, la somma de libre cento sessanta otto, onze sette denari 22; á tale che il peso di detto Confalone soperauanza libre otto onze 4 denari 2, quale avantazo dice detto maestro Scipione essere per tanti ori filati et seda, quale oro dice esere onze 18, et il resto in seta per lui agionti in detta opera, et in fede li ho scritto et sottoscritto. Subscriptus il med° Gio. Franc° Homato. —

Lo stesso Scipione Delfinone riceveva L. 140 imp. per restauri fatti allo Stendardo, al 14 di giugno del 1576, l'anno della memorabile peste di S. Carlo Borromeo: nel 1602 veniva eseguito per L. 1250 imp. un altro restauro dal ricamatore Paolo Ant. Vailate, del fu G. B. di porta Ticinese, parrocchia di S. Maria Beltrade; Giov. Pietro Braccini, del fu G. B. di porta Renza, parrocchia di S. Tecla, eseguiva un nuovo restauro, e un altro nel 1669, Carlo Francesco Bosso.

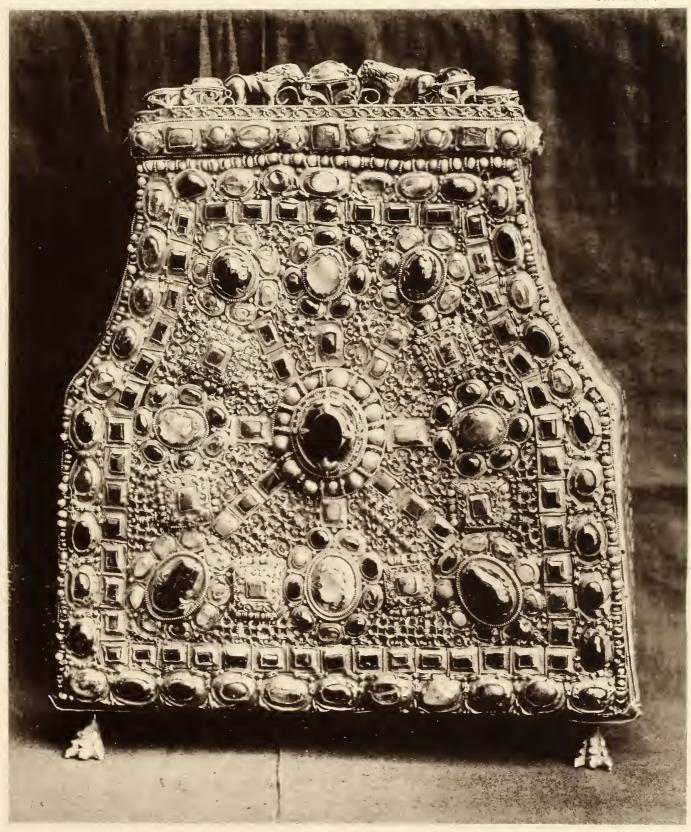
Archivio Civico — Località Milano: n.º 309.

TAVOLE.

COPERTINA DI EVANGELISTARIO IN LAMINA D'ORO. — BASILICA DI S. GIOV. BATT. IN MONZA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

CROCE DEL REGNO, E CROCE DI AGILULFO. — BASILICA DI S. GIOV. BATT. IN MONZA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

RELIQUIARIO DEL DENTE DI S. GIOV. BATT. — BASILICA DI S. GIOV. BATT. IN MONZA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

SECCHIELLO D'AVORIO, DELL'ARCIVESCOVO GOTOFREDO. — TESORO DEL DUOMO DI MILANO

Ulrico Hoepli, *editore.*

V E RE
QVIA DIGNV
ET IVS TV EST
AEQVV ET SALVTAR

Nos tibi semper hic et ubiq: gras agere.
dne sce pater omps aeterne ds.
p xpm dnm nrm: per quem ma
iestatem tuam laudant angeli.
uenerantur archangeli.
Throni. dominationes. uirtutes.
principatus. et potestates adorant.
Quem cherubim et seraphim. socia
exultatione concelebrant.
Cum quib: et nras uoces. ut admitti
iubeas deprecamur. supplici
confessione dicentes. Scs. scs. scs
dns ds sabaoth. pleni sunt caeli et
terra gla tua. osanna in excelsis.
Benedictus qui uenit in nomine dni
osanna in excelsis. ITAL PREFATIO.
Et ideo cu angelis et archangelis. cu
thronis ac dominationibus. Cumq:
omni militia celestis exercit. ymnu
glae tue canim sine fine dicentes. scs

MESSALE AMBROSIANO. — R. BASILICA DI S. AMBROGIO IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

COLTELLO EUCARISTICO. — MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

MESSALE, DETTO DELL'INCORONAZIONE DI G. GALEAZZO VISCONTI. – R. BASILICA DI S. AMBROGIO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

MESSALE, DETTO DELL'INCORONAZIONE DI G. GALEAZZO VISCONTI. — R. BASILICA DI S. AMBROGIO.

ULRICO HOEPLI, *editore.*

cxlj

Rogo te altis
sime deus sa
baoth. ut me
tunica casti
tatis digne
ns accingere. et lumbos meos balteo tui
amoris et timoris ambire. et renes cor
dis mei tue caritatis igne urere. Ut pro
peccatis meis possim intercedere. et asti
tibus venia peccator promereri. ac pacifi
cas singulor hostias ymmolare. Me
quoque audacter ad tuum sanctum alta
re accedentem non sinas perire. sed digna
re lavare. ornare. clementer leniterque su
scipere. Per xpm dominum nostrum. amen.

MESSALE, DETTO DELL'INCORONAZIONE DI G. GALEAZZO VISCONTI. — R. BASILICA DI S. AMBROGIO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

clxx

Deus meaṝ dic
tione univer
sa sunt posita.
Da fa̅mo tuo io
hanni galeaz duci nostro triumphum
virtutis tue veniat excollere. Ut q tua
institutione imp̄at.. tua semper virtute
triumphet.. P do. Sup syndonem.
Famulum tuum iohanne̅ galeaz
ducem n̄r̄m. qs dn̄e tua semper
protectio̅ne custodi. Ut libera tibi mente
deserviat.. et te protegente ab adversitatibus
omnibus securus existat.. P do. Sr oblat.
Proficiat qs dn̄e hec oblatio q̄
tue supplices offerimus maiestati.
ad salutem famuli tui iohannis galeaz
ducis n̄ri. Ut tua providentia eius vita inter

MESSALE, DETTO DELL'INCORONAZIONE DI G. GALEAZZO VISCONTI. — R. BASILICA DI S. AMBROGIO.

ULRICO HOEPLI, *editore*.

Eus mun
di auctor
et conditor:
qui hodier
ne festiuita
tis diem.
beati ambrosij sacerdotij electione con
secrasti. p̄sta pplo tuo. ut cuius annua ce
lebritate deuotis resultat obsequijs. eius
suffragijs tue pietatis consequatur au
xilium. p dominum. epl'a ad ephesios:
Ratres. Audistis dispensationē
gratie dei. que data est michi i
nobis. qm scd'm reuelationē notū m̄ fa
ctum est sacramtum. sicut supra scripsi.

MESSALE, DETTO DELL'INCORONAZIONE DI G. GALEAZZO VISCONTI. — R. BASILICA DI S. AMBROGIO.

Ulrico Hoepli, *editore.*

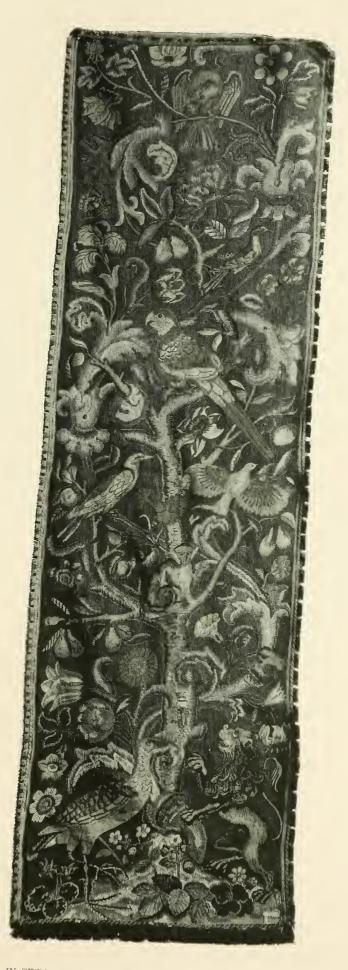
EDICOLETTA DI M. VERGINE, IN AVORIO. – MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PACE IN ARGENTO DI FILIPPO MARIA VISCONTI, E RELIQUIARIO ESAGONALE, CON SMALTI
R. BASILICA DI S. AMBROGIO IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

STATUETTA DI S. GIOV. BATT. IN ARGENTO DORATO, E TAZZA DI ZAFFIRO DELLA REGINA TEODOLINDA
BASILICA DI S. GIOV. BATT. IN MONZA.

ULRICO HOEPLI, *editore.*

RICAMO IN SETA. — CHIESA PARROCCHIALE DI CASTIGLIONE OLONA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

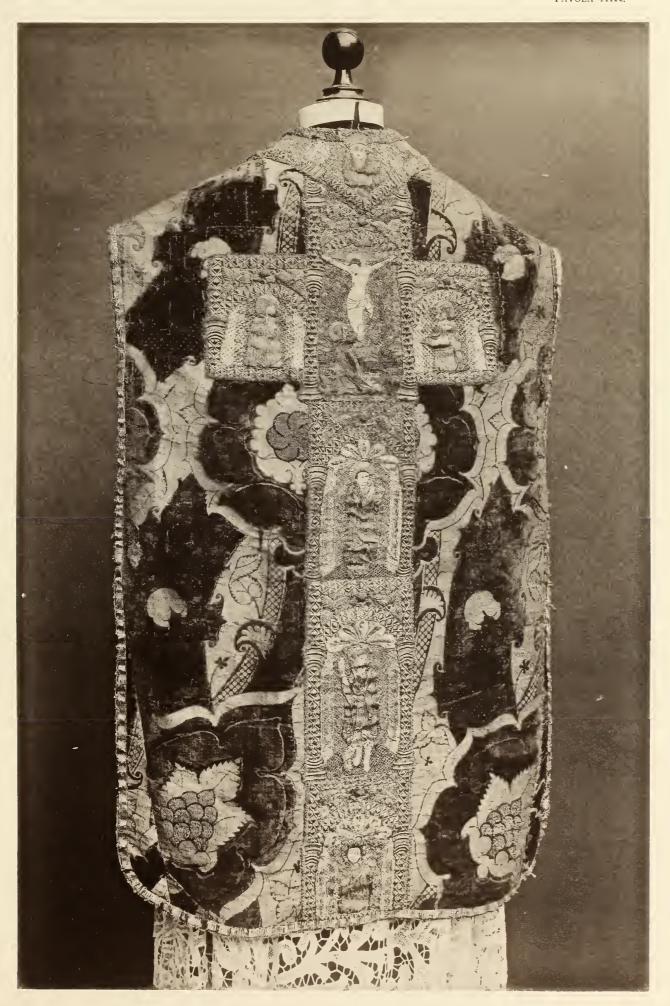
CALICE D'ARGENTO DORATO, DI G. GALEAZZO VISCONTI. — BASILICA DI S. GIOV. BATT. IN MONZA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

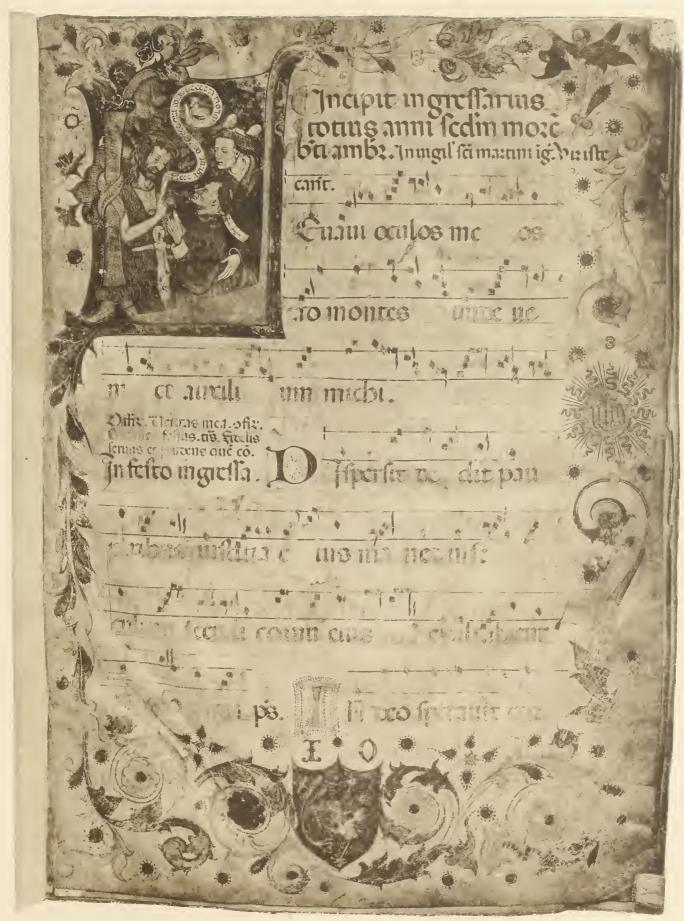
CROCE PROCESSIONALE DEL CAPITOLO AMBROSIANO. — R. BASILICA DI S. AMBROGIO.

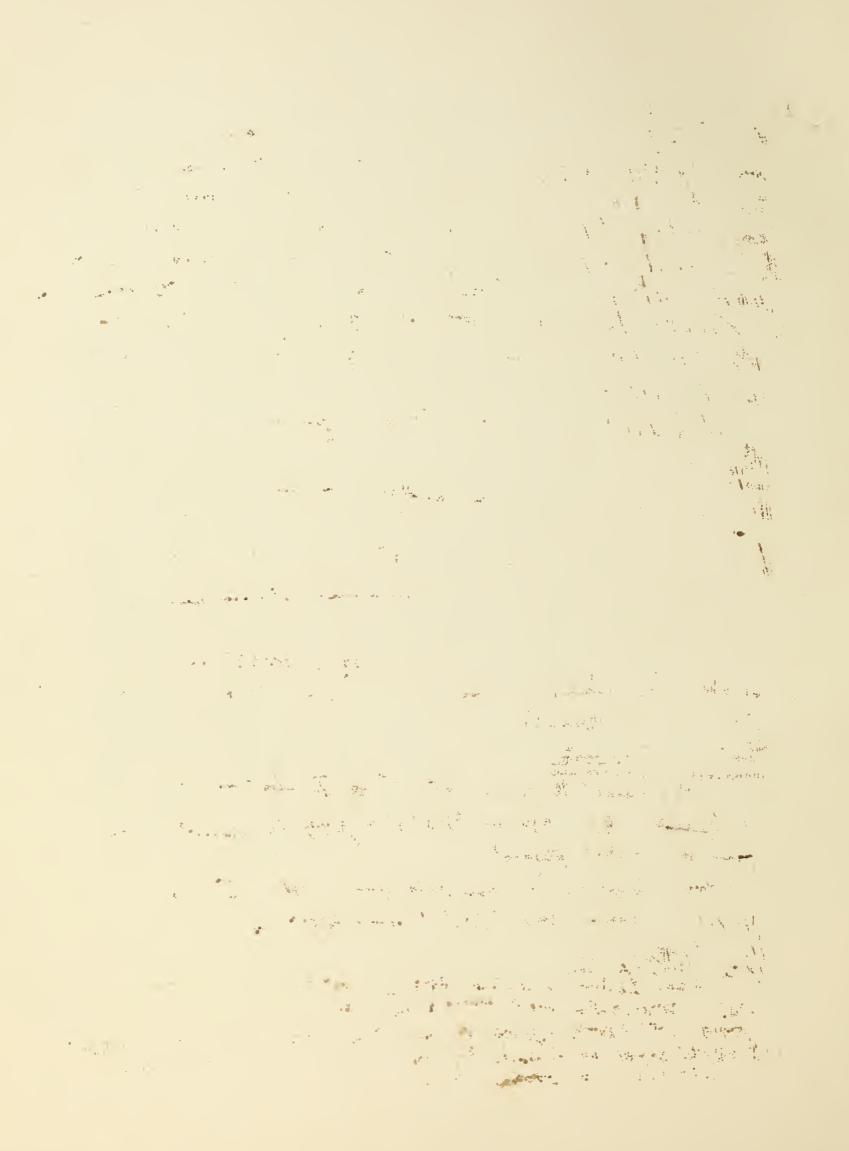
Ulrico Hoepli, *editore*.

CROCE PROCESSIONALE DEL CAPITOLO AMBROSIANO. — R. BASILICA DI S. AMBROGIO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PIANETA IN VELLUTO DAMASCATO, CON RICAMI. — CHIESA DI BUSTO ARSIZIO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

CROCE PROCESSIONALE IN FERRO INCISO. – CHIESA DI DESIO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PAGINA MINIATA DI ANTIFONARIO. – BASILICA DI S. AMBROGIO IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore.*

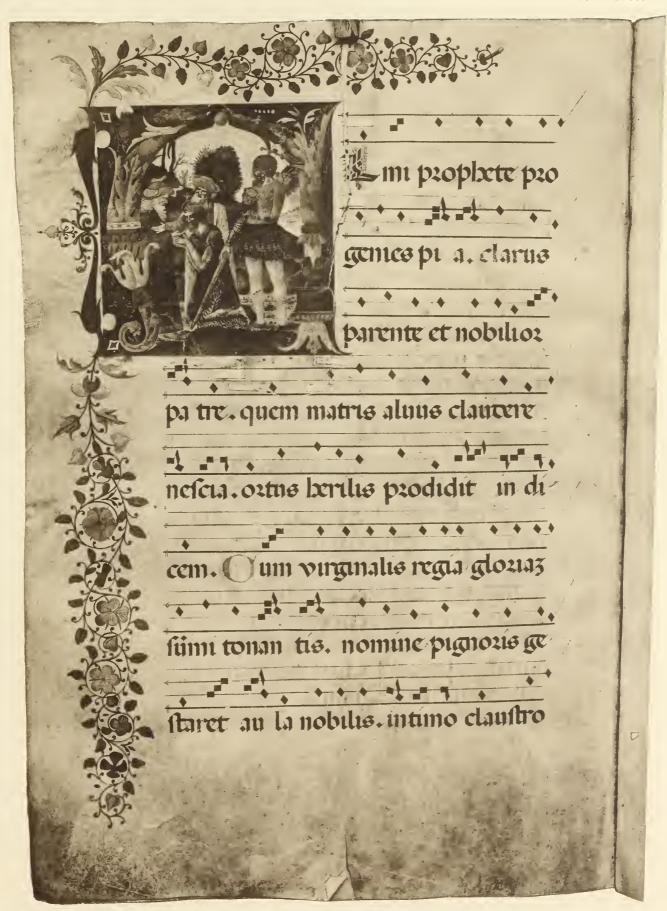
Feria quarta.

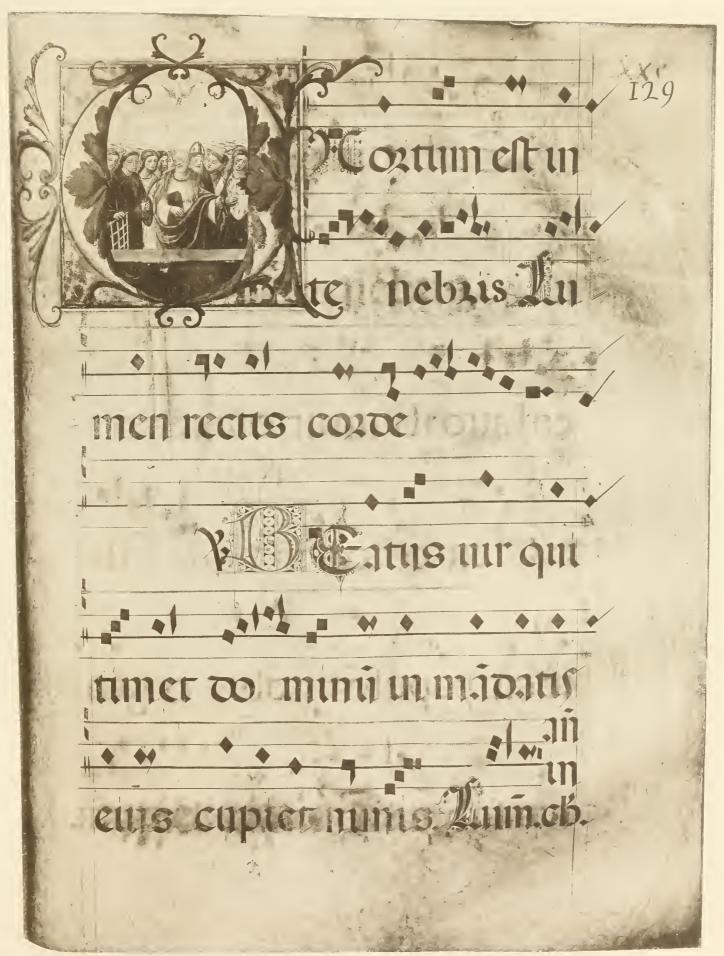
Deus stetit in sinagoga
deorum. in medio autem
deos discernit. Quo
usque iudicatis iniqui
tatem. et personas pec
catorum sumitis. Iu
dicate pupillo et egeno
humilem et pauperem iustificate. Eripite
pauperem et egenum. de manu peccatorum liberate
eos. Nescierunt neque intellexerunt. in te
nebris ambulant. Mouebuntur omnia fun
damenta terre. ego dixi dii estis. et filii ex
celsi omnes. Uos autem tanquam homines mo
riemini. et sicut unus de principibus cadetis.
Exurge deus iudica terram. quoniam tu he
reditabis in omnibus gentibus. ps. lxxxij.
Deus quis similis tibi. ne taceas ne
que compescaris deus. Quoniam ecce inimi
ci tui sonuerunt. et qui te oderunt extulerunt
caput. In plebem tuam dolose cogitaue
runt consilium. et cogitauerunt aduersus
sanctos tuos. Dixerunt uenite disperdamus
eos ex gente. et non memoretur nomen israel
el amplius. Quoniam cogitauerunt consensum

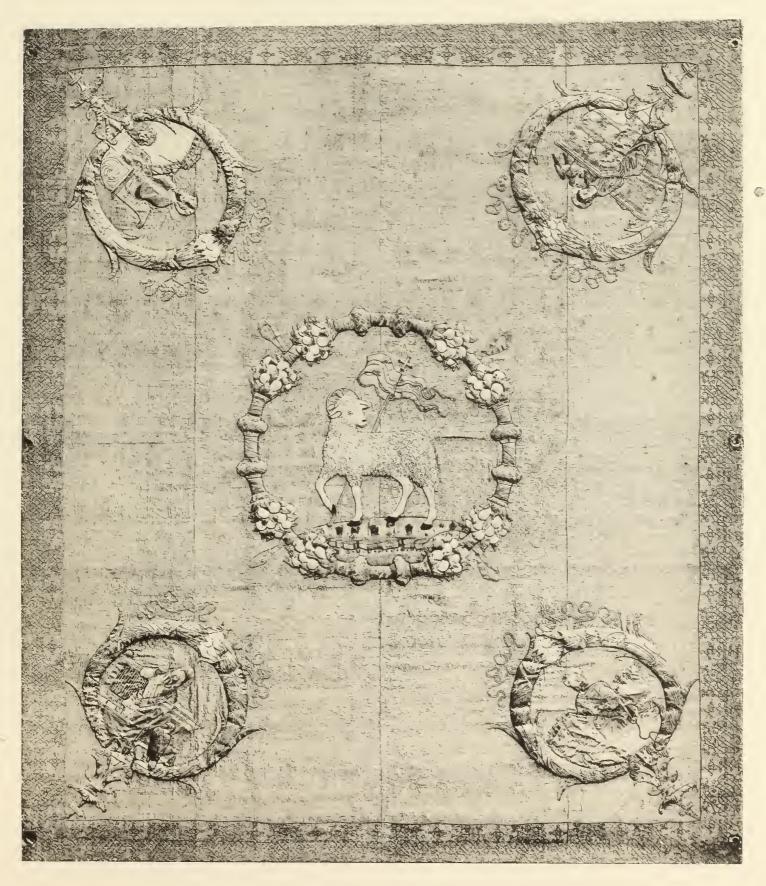
PAGINA DI SALTERIO. — CHIESA DI S. GIOV. BATT. IN BUSTO ARSIZIO.

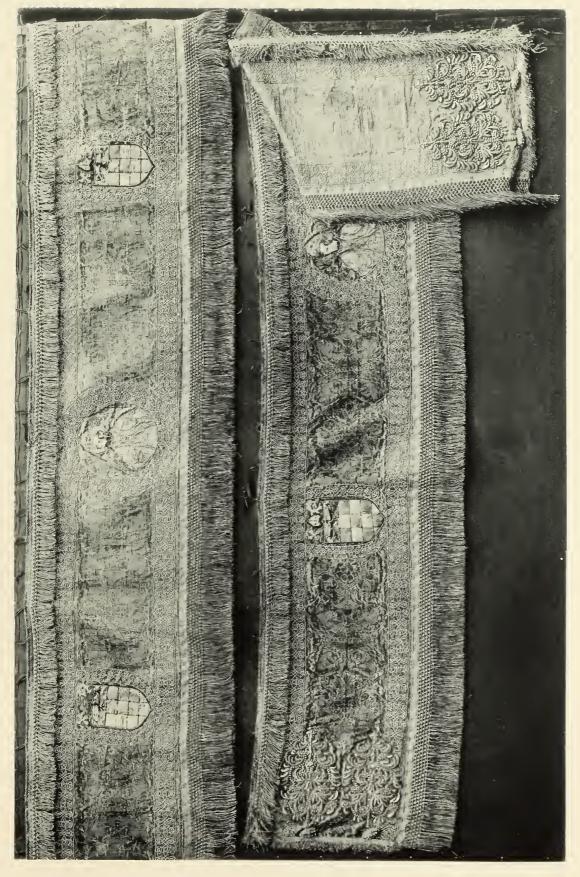
Ulrico Hoepli, editore.

PIVIALE IN VELLUTO ROSSO, CON RICAMI. — CHIESA DI S. LORENZO, VOGHERA.

Ulrico Hoepli, *editore.*

PAGINA DI ANTIFONARIO. — CHIESA DI S. GIOV. BATT. IN BUSTO ARSIZIO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PAGINA DI CORALE. — BASILICA DI S. AMBROGIO IN MILANO.

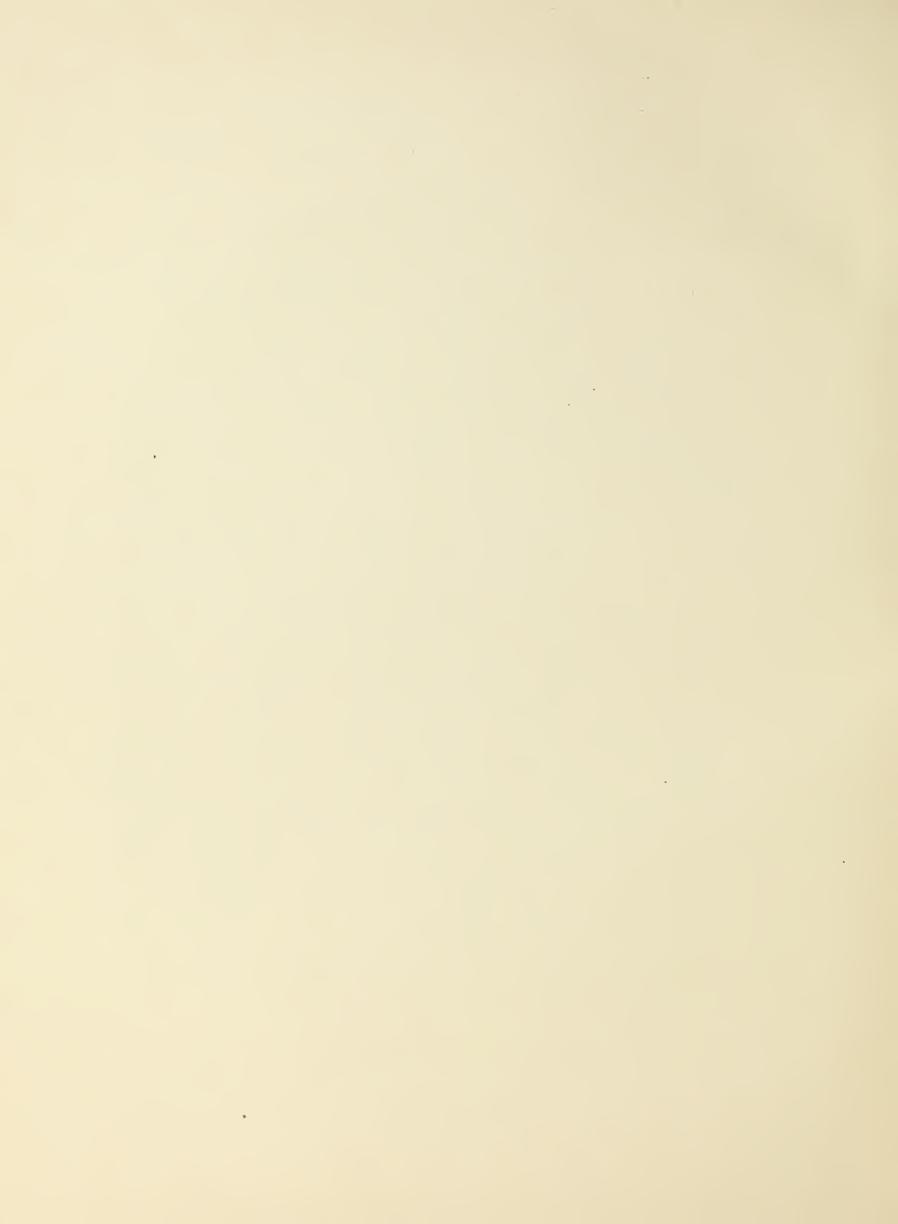
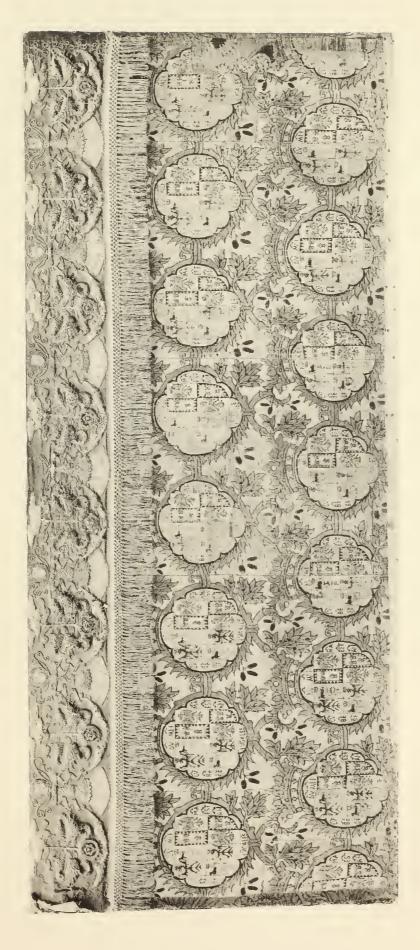
Ulrico Hoepli, *editore*.

BALDACCHINO IN STOFFA, INTESSUTO D'ORO, CON RICAMI. — CATTEDRALE DI LODI.

Ulrico Hoepli, *editore*.

MANTOVANA PER BALDACCHINO. – CATTEDRALE DI LODI

Ulrico Hoepli, *editore*.

PAGINA MINIATA DI MESSALE. – CHIESA DEL SACRO MONTE, SOPRA VARESE.

Ulrico Hoepli, *editore*.

BASSORILIEVO IN LEGNO DORATO E DIPINTO
RACCOLTA DEL SACERDOTE RONCHETTI. — CASTIGLIONE OLONA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PALLIO D'ALTARE, DONO DI LODOVICO IL MORO E BEATRICE D'ESTE
CHIESA DELLA MADONNA DEL MONTE, SOPRA VARESE.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PALLIO D'ALTARE, DONO DI LODOVICO IL MORO E BEATRICE D'ESTE
CHIESA DELLA MADONNA DEL MONTE, SOPRA VARESE.

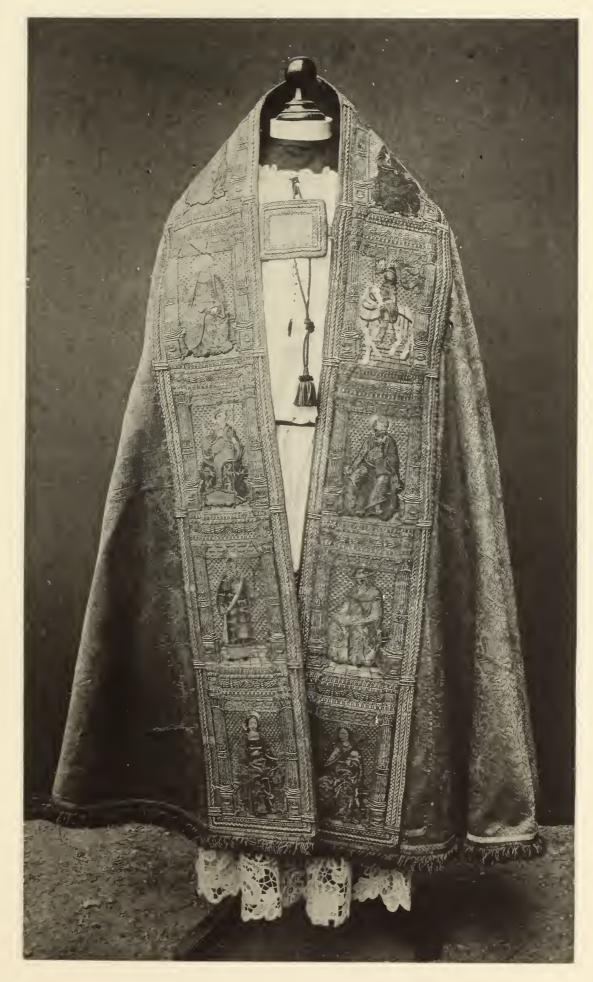
Ulrico Hoepli, *editore*.

PIANETA IN SETA DAMASCATA, CON RICAMI. — CATTEDRALE DI BERGAMO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PIANETA IN SETA DAMASCATA, CON RICAMI. — CATTEDRALE DI BERGAMO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

OSTENSORIO D'ARGENTO. — CATTEDRALE DI LODI.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PIVIALE CON RICAMI. -- CATTEDRALE DI BERGAMO.

Ulrico Hoepli, *editore.*

PIVIALE CON RICAMI. — CATTEDRALE DI BERGAMO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PAGINA DI ANTIFONARIO. — BASILICA DI S. AMBROGIO IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

CROCE PROCESSIONALE IN ARGENTO. — CHIESA DI S. M. INCORONATA IN LODI.

Ulrico Hoepli, *editore*.

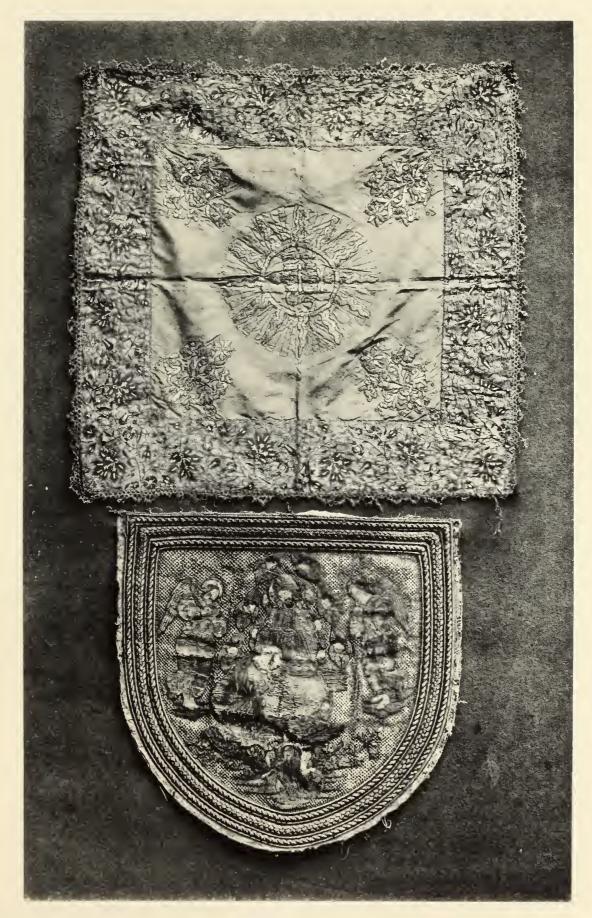
CROCE PROCESSIONALE IN ARGENTO. – CHIESA DI S. M. INCORONATA IN LODI.

Ulrico Hoepli, *editore*.

In nomine domini nostri ihesu christi
et gloriose virginis Marie. necnon
et beatissimi precursoris dñi sancti
Johanis Baptiste. Incipit antiphona
rius quadragesimalis sm morẽ ambro
siane eccle. cum offio feriar com et letan.
Dnica in capite qua
dragesime ad matuti
num R post hymnum.
Laudabo dominum
in vita me a Psallam de o me
o quam diu e ro. Noli
te confidere in principibus neque in

ANTIFONARIO QUARESIMALE. — CHIESA DI S. GIOV. BATT. IN BUSTO ARSIZIO

Ulrico Hoepli, *editore*.

ANTIFONARIO ESTIVO. – CHIESA DI S. GIOV. BATT. IN BUSTO ARSIZIO.

CORPORALE RICAMATO, E CAPPA DI PIVIALE CON RICAMI IN SETA.
RACCOLTA PROF. BERTINI.

Ulrico Hoepli, *editore.*

PACE IN ARGENTO DORATO, CON CAMEI E PIETRE PREZIOSE. — CATTEDRALE DI MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

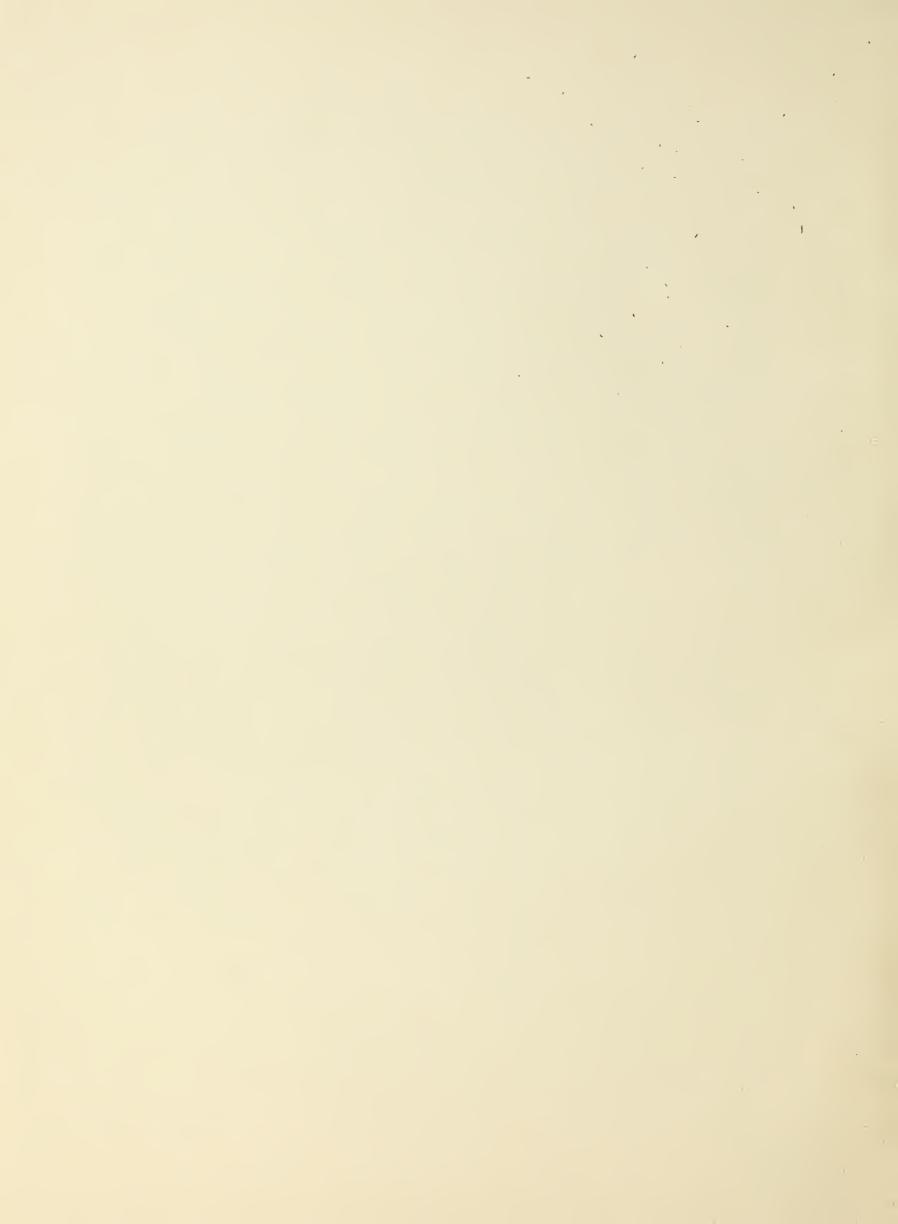
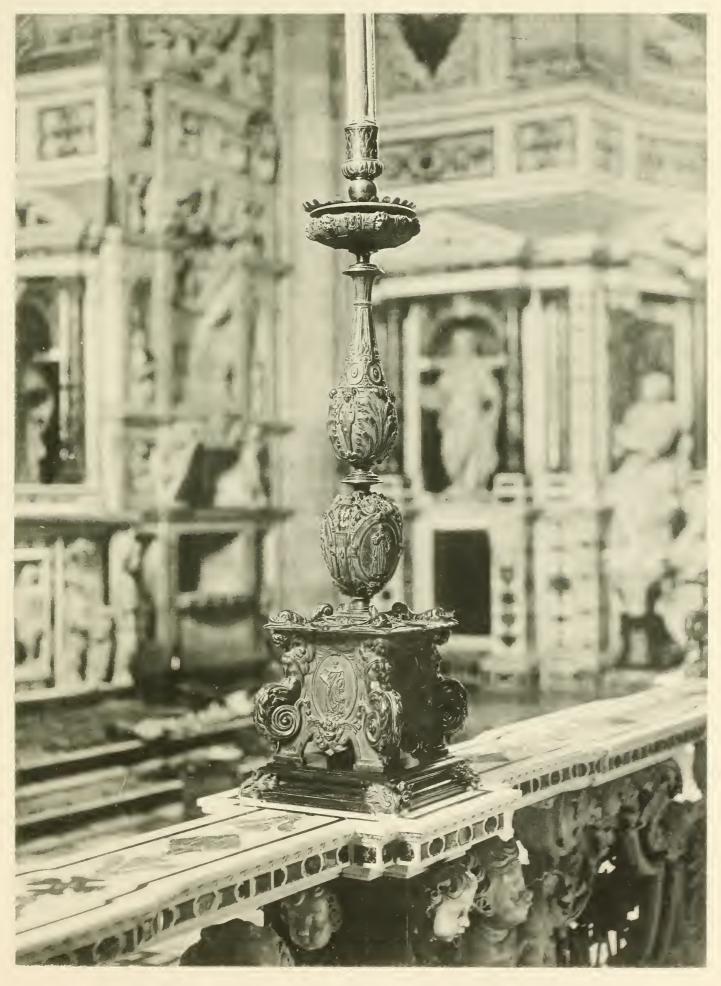
PIVIALE A RICAMI IN ORO — CATTEDRALE DI BERGAMO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

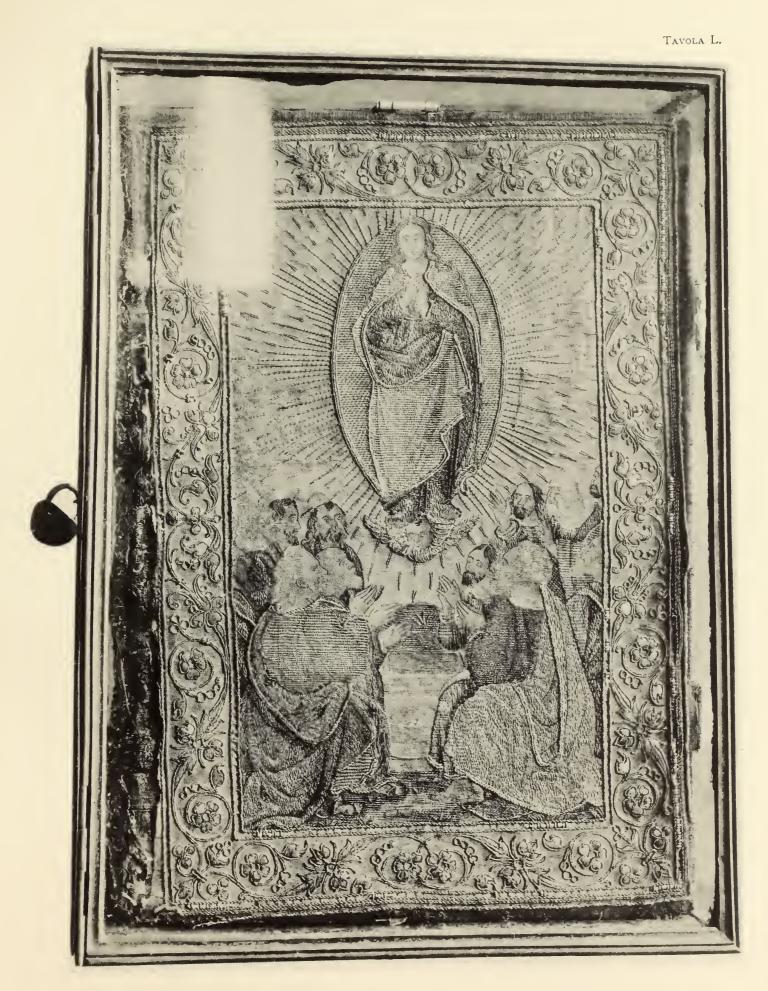
PIVIALE A RICAMI IN ORO — CATTEDRALE DI BERGAMO.

Ulrico Hoepli, *editore.*

CROCE E CANDELABRI IN BRONZO DELL'ALTARE MAGGIORE, NELLA CERTOSA DI PAVIA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

CANDELABRO IN BRONZO DAVANTI L'ALTARE MAGGIORE, NELLA CERTOSA DI PAVIA.

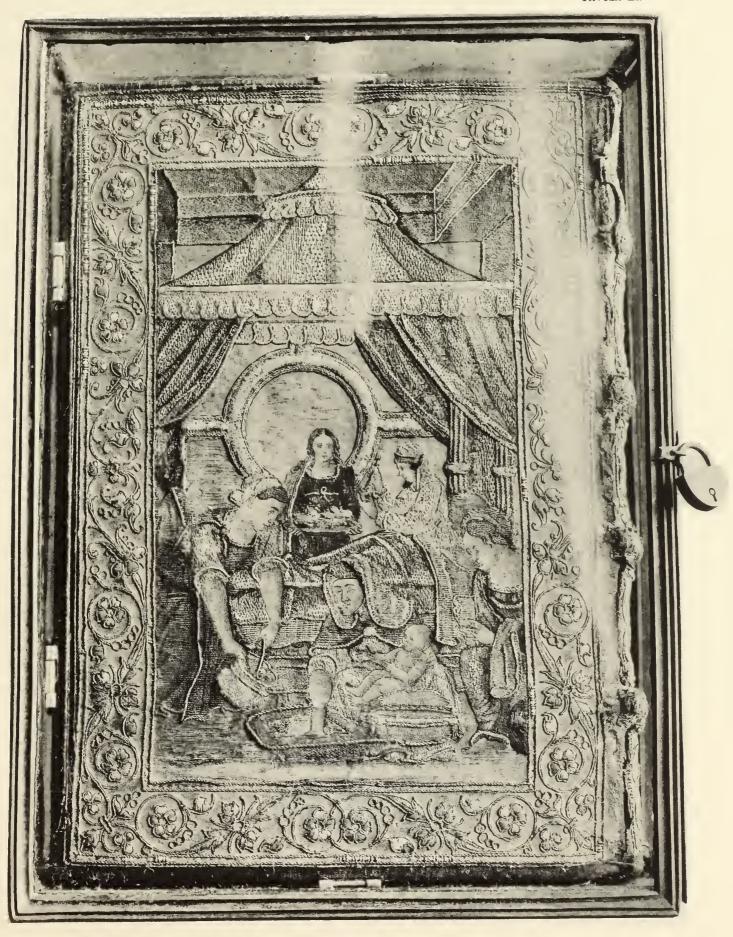
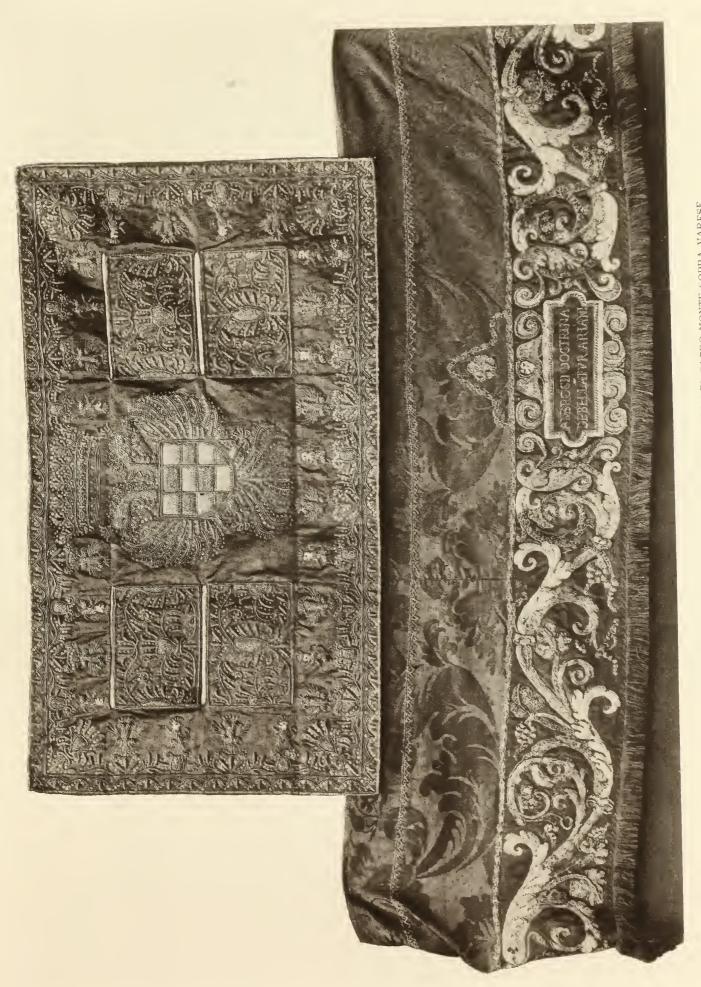
Ulrico Hoepli, *editore*.

CALICE, CROCE IN LAMINA D'ORO PER ALTARE, E PACE.
MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO.

ULRICO HOEPLI, *editore*.

STENDARDO DI S. AMBROGIO – PROPRIETÀ DEL COMUNE DI MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

LEGATURA A RICAMO. — SANTUARIO DI S. M. PRESSO S. CELSO IN MILANO.

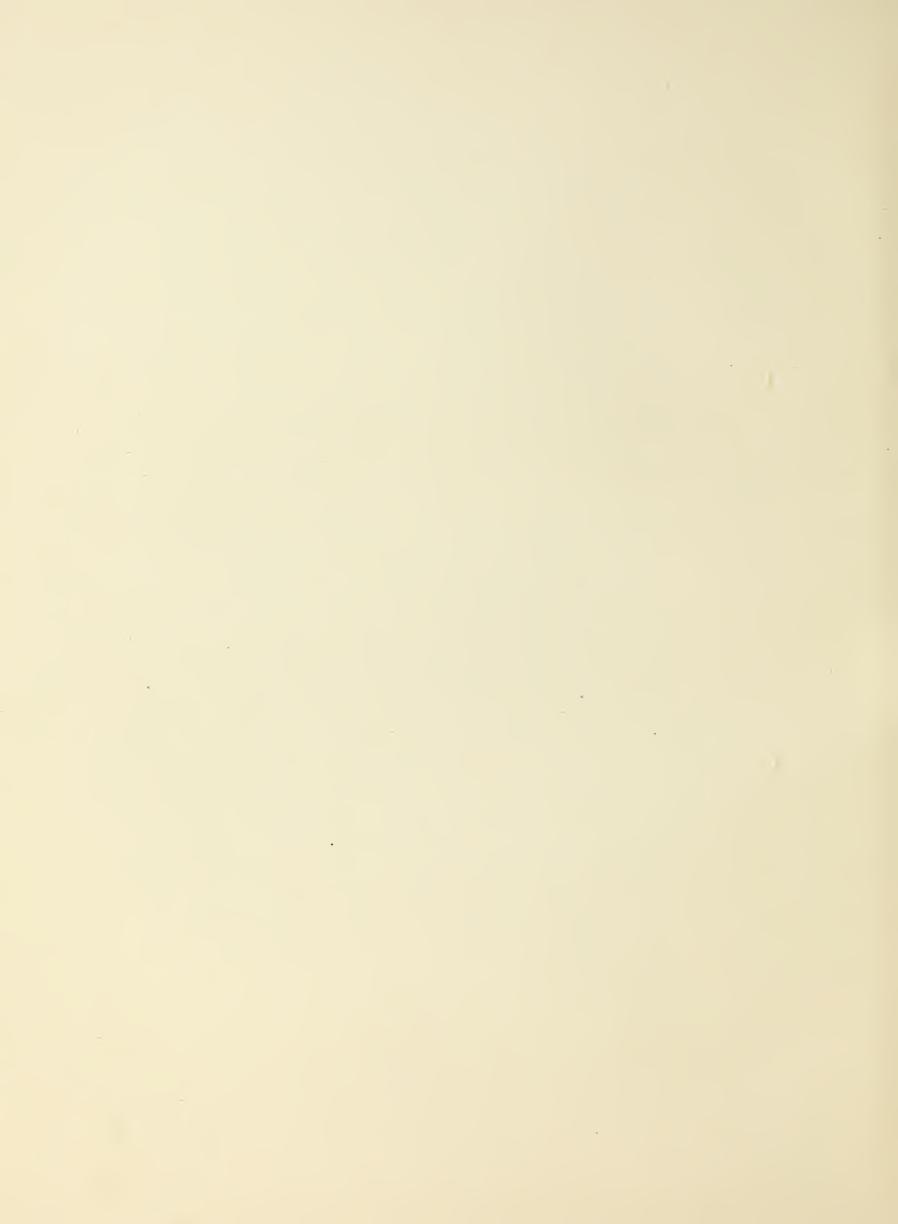
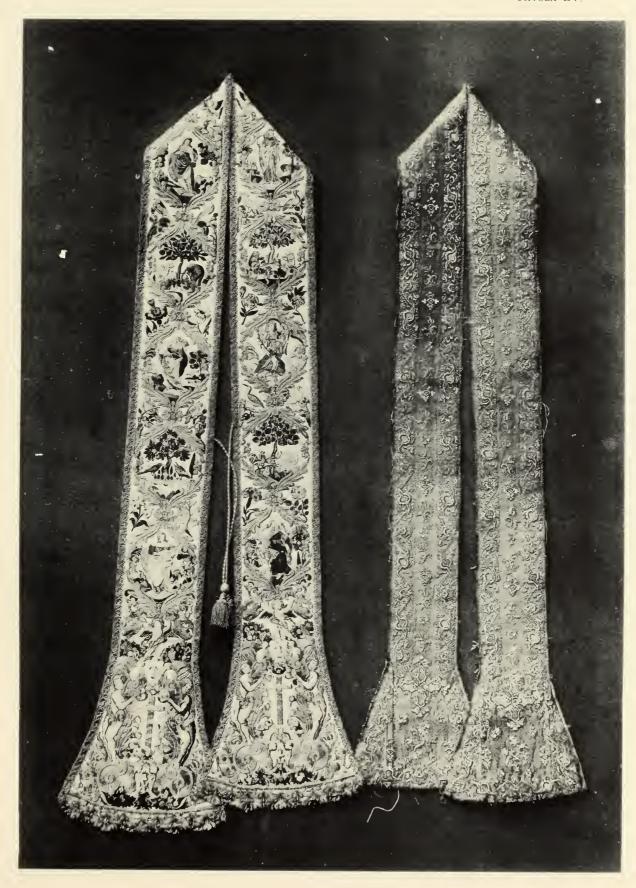
Ulrico Hoepli, *editore*.

LEGATURA A RICAMO. — SANTUARIO DI S. M. PRESSO S. CELSO IN MILANO.

APPARATO PER CREDENZA. – COPERTA D'ALTARE, DELLA CHIESA DEL SACRO MONTE SOPRA VARESE.

Ulrico Hoepli, *editore*.

CANDELABRO IN BRONZO. - CERTOSA DI PAVIA

Ulrico Hoepli, *editore*.

CANDELABRO IN BRONZO. – CERTOSA DI PAVIA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

STOLE RICAMATE. — CATTEDRALE DI BERGAMO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PIVIALE RICAMATO IN ORO. – CATTEDRALE DI BERGAMO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PIVIALE RICAMATO IN ORO. — CATTEDRALE DI BERGAMO.

Ulrico Hoepli, *editore.*

CONTINENZA. — CHIESA DI COLOGNO SUL SERIO.

Ulrico Hoepli, *editore.*

PIANETA. — CHIESA DI VAILATE CREMONESE.

Ulrico Hoepli, *editore*.

CAMICE CON MERLETTI E RICAMI. — PROPRIETÀ D. A. SIRTORI, SEVESO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

OSTENSORIO AMBROSIANO. – BASILICA DI S. AMBROGIO IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore.*

PALLIO D'ALTARE. – SANTUARIO DI S. M. PRESSO S. CELSO, MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PIANETA. — RACCOLTA PRIVATA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PIVIALE. — CHIESA PARROCCHIALE DI MORAZZONE.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PALLIO D'ALTARE. — CHIESA DI S. ANTONIO IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore.*

EDICOLETTA PER ALTARE. — CHIESA DI S. ANTONIO IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

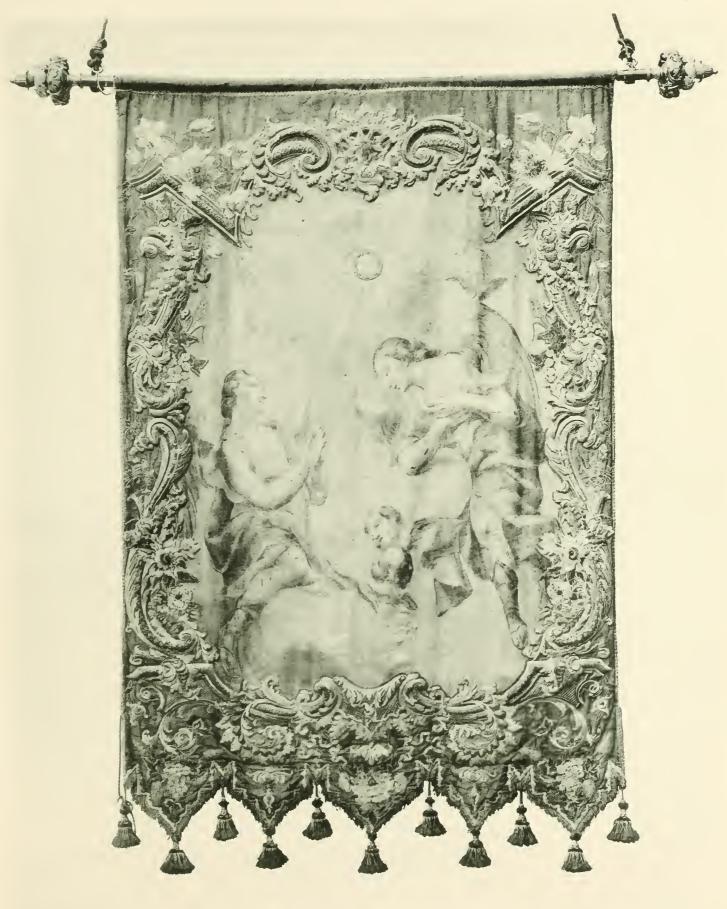
PIANETA. — PROPRIETÀ D. STEFANO SORMANI.

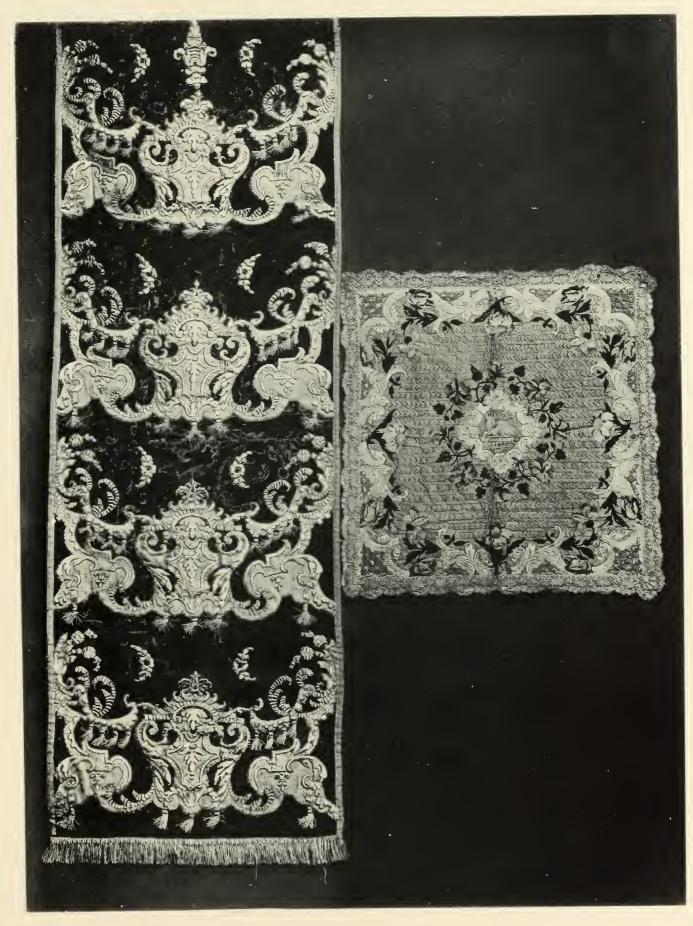
Ulrico Hoepli, *editore.*

PALLIO D'ALTARE. – CHIESA DI S. VITTORE AL CORPO, MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PIVIALE. — CHIESA DI S. ANTONIO IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

STENDARDO PER PROCESSIONE — CHIESA DI TURRO MILANESE.

Ulrico Hoepli, *editore*.

COPRI MESSALE DELLA CHIESA DI S. AMBROGIO IN MERATE, E CORPORALE.

Ulrico Hoepli, *editore*.

STENDARDO DELLA CHIESA DI S. STEFANO IN CESANO MADERNO.

Ulrico Hoepli, *editore.*

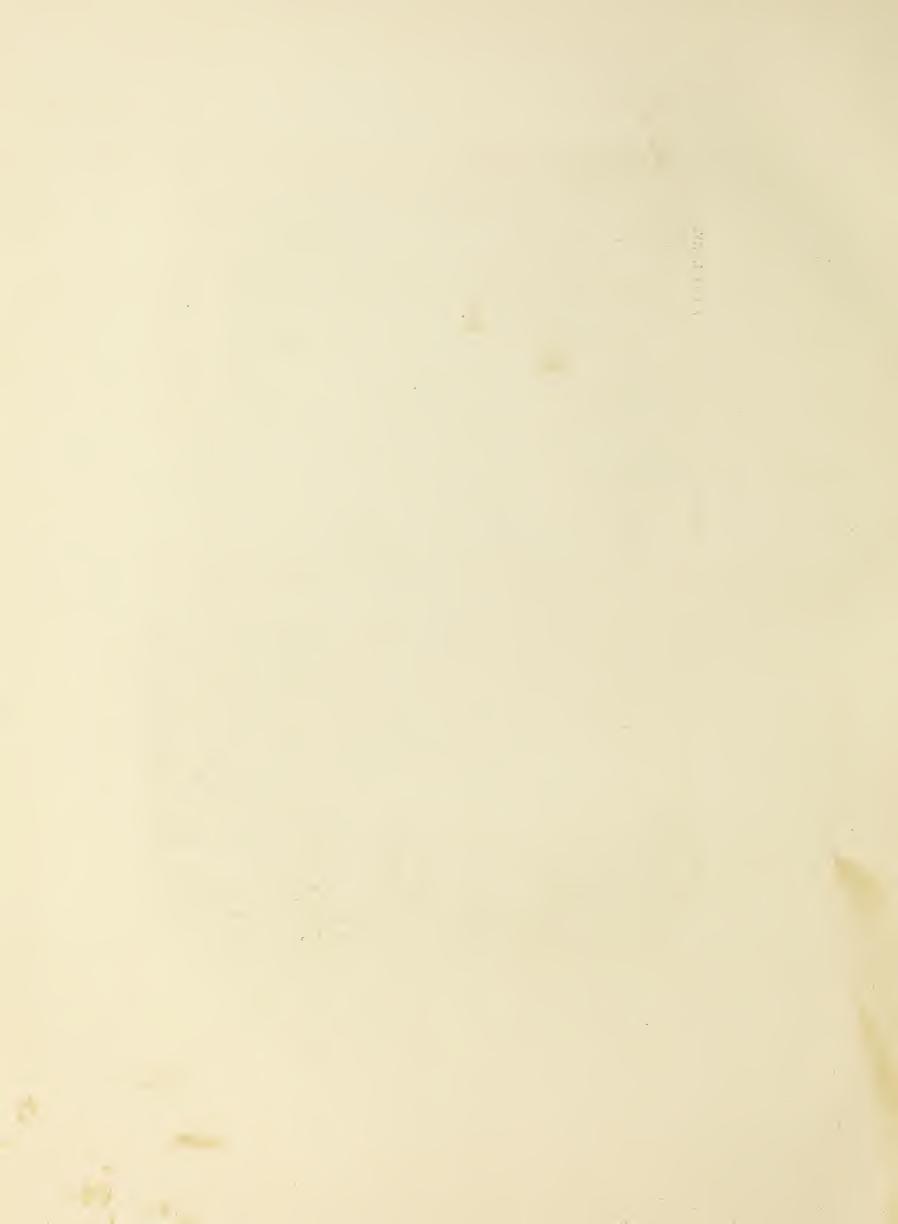
PALLIO D'ALTARE DELLA CHIESA DI S. BABILA IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

STENDARDO DELLA CHIESA DI INZAGO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

PALLIO D'ALTARE DELLA CHIESA DI INZAGO.

Ulrico Hoepli, *editore*

STENDARDO DELLA CHIESA DI VIMERCATE.

Ulrico Hoepli, *editore.*

PALLIO D'ALTARE DELLA CHIESA DI S. VITTORE AL CORPO IN MILANO.

Ulrico Hoepli, *editore*.

ARREDI SACRI DELLA CHIESA DI CASTIGLIONE OLONA.

Ulrico Hoepli, *editore*.

ARREDI SACRI.

Ulrico Hoepli, *editore*.

ARREDI SACRI.

Ulrico Hoepli, *editore*.